

REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

Año III. Núm. 5
1º Semestre 1997

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE LA UNIVERSIDAD DE CÁDIZ



ANTONIO ESPINÓS GUERRERO
DOS ORIGENES EN EL FLAMENCO

JUAN VERGILLOS GÓMEZ
APUNTES PARA UNA ESTETICA SINTETICA

MANUEL LÓPEZ RODRÍGUEZ
EPONIMIA FLAMENCA

MERCEDES GARCÍA PLATA
ANTONIO MACHADO Y ALVAREZ,
FUNDADOR DEL FOLKLORE ESPAÑOL Y DE LA CRITICA FLAMENCA

DANIEL PINEDA NOVO
CUATRO CARTAS INEDITAS DE "DEMOFILO"

LUIS CABALLERO POLO
UNA ISLA MUSICAL EN EUROPA

ALFREDO ARREBOLA
PROYECCION MUSICAL DEL PRIMITIVO FANDANGO DE MALAGA

LUIS LÓPEZ RUIZ
LAS NUEVAS TENDENCIAS

JUAN DE LA PLATA
POESIA: "FIESTA DE BODAS"
PAGINAS DE INFORMACIÓN





REVISTA DE FLAMENCOLOGIA
Año III. Núm. 5 - 1º. Semestre 1997

SUMARIO

DOS ORIGENES EN EL FLAMENCO	
Antonio Espinós Guerrero	3
APUNTES PARA UNA ESTETICA SINTETICA	
Juan Vergillos Gómez	31
EPONIMIA FLAMENCA	
Manuel López Rodríguez	43
ANTONIO MACHADO Y ALVAREZ, FUNDADOR DEL FOLKLORE ESPAÑOL Y DE LA CRITICA FLAMENCA	
Mercedes García Plata	47
CUATRO CARTAS INEDITAS DE "DEMOFILO"	
Daniel Pineda Novo	61
UNA ISLA MUSICAL EN EUROPA	
Luis Caballero Polo	71
PROYECCION MUSICAL DEL PRIMITIVO FANDANGO DE MALAGA	
Alfredo Arrebola	75
LAS NUEVAS TENDENCIAS	
Luis López Ruiz	81
POESIA: "FIESTA DE BODAS"	
Juan de la Plata	89
PAGINAS DE INFORMACIÓN	91
CONVOCATORIA DE LOS PREMIOS NACIONALES DE LA CATEDRA DE FLAMENCOLOGIA Y ESTUDIOS FOLKLORICOS ANDALUCES	101



Edita: CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA de la Universidad de Cádiz.

Director: JUAN DE LA PLATA

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Manuel Pérez Celdrán

Esteban Pino Romero

José Marín Carmona

Manuel Naranjo Loreto

REDACCIÓN Y ADMÓN.: Pl. General Primo de Rivera, 7 y 8

JEREZ DE LA FRONTERA (Cádiz) - España.

CORRESPONDENCIA: Apartado de Correos, 246 - D.P. 11480

Esta revista se publica, gracias a la colaboración del

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE JEREZ,

CAJA SAN FERNANDO DE SEVILLA Y JEREZ y

CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO.

La "R. de F." no asume necesariamente las opiniones científicas
contenidas en los textos de sus colaboradores.

*Prohibida la reproducción de cualquier trabajo, publicado en esta revista, sin permiso
expreso de su autor.*



DOS ORIGENES EN EL FLAMENCO

ANTONIO ESPINÓS GUERRERO.

Desde 1986 conservábamos en la Cátedra de Flamencología, este interesantísimo trabajo inédito del investigador don Antonio Espinós Guerrero, que éste nos había enviado, entonces, para que estudiáramos su posible publicación, en nuestra colección de libros de bolsillo. En aquellos momentos, dicha publicación no fue posible, posponiéndola para mejor ocasión. Cuando pusimos en marcha la REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA, pensamos llegada la hora de hacerlo en sus páginas, pero el autor había fallecido. Puestos en contacto con sus familiares, residentes en Madrid, su hija Mónica Espinós nos confirmaba que no le constaba que el trabajo de su padre hubiese sido publicado, por lo que nos autorizaba, en nombre de su familia, para poder hacerlo en nuestra revista, en la que hoy ve la luz, pese a su gran extensión.

Deseamos que nuestros lectores conozcan las curiosísimas e interesantes teorías que el señor Espinós presenta en su ensayo, fruto de un documentado trabajo de investigación que no debe permanecer ignorado por más tiempo.

Antonio Espinós Guerrero dejó inéditos otros trabajos, uno de ellos sobre la guitarra que, algún día, tal vez, podamos publicar.



PARTE PRIMERA

LA HISTORIA

GENERALIDADES

Son tantas las teorías que se barajan sobre los orígenes del Cante Flamenco, que la mayoría de ellas no son más que presunciones, es decir, juicios que se formulan apoyándose en conjeturas probables, sin aportación de prueba alguna para afirmar que un hecho es cierto, lo que da como resultado, el que no sean más que una especulación las hipótesis que, en su mayoría, sostienen un determinado origen para un arte tan singular como es el Cante Flamenco.

Se encuentran muchas dificultades al tratar de investigar su origen, que fundamentalmente se presenta por la antigüedad a que es preciso remontarse sin demasiados datos, lo que hace necesario e imprescindible, paciencia, obstinación y perseverancia, para poder alcanzar con alguna fiabilidad algún resultado positivo.

Para poder encontrar algo sobre su antigüedad y las posibilidades de su origen, forzosamente se tiene que recurrir a la historia, para conocer a través de las diversas civilizaciones que han llegado a la Península, qué proceso ha seguido la formación de España y de los españoles, haciendo previamente unas consideraciones sobre las personas y la forma en que intervienen para la formación de una nacionalidad, para que con un fundamento bien ordenado, podamos obtener algunos datos que nos permitan encontrar las afinidades y particularidades que han podido dar lugar al Cante Flamenco, como consecuencia de las culturas que han aportado otros pueblos, por el resultado de invasiones o asentamientos, con carácter bélico o pacífico, acrecentando las existentes.

Es una creencia general introducida en la mente de la mayoría de las gentes, y que se toma como un dogma, que los españoles son tan antiguos como los primeros habitantes de la Península Ibérica.

Las nociones de Iberia, Hispania y España, las confunden con harta frecuencia en su interpretación muchos historiadores tanto antiguos como modernos, por estimar la existencia de pocas diferencias entre individuos que han colonizado una zona más o menos extensa a los que separan en el tiempo varios milenios.

Al pensar de esta forma los historiadores, olvidan que la condición y dimensión que convierte al ser humano en individuo de una tribu, de una región o de una nación, no tiene una relación directa con el carácter físico, psíquico o biológico de la persona, puesto que para formar parte de cualquiera de las colectividades señaladas, es necesario que exista la conciencia de los lazos que ligan al individuo con los otros miembros de la colectividad.

El hombre se siente individuo de una tribu, región o nación, por sentirse ligado a la comunidad por el modo de hablar, por reaccionar de una forma semejante respecto a individuos que no son de su grupo, por la conciencia de mantenerse unido con la comunidad de que es miembro al extenderla a otra mayor, etc.



La acción del idioma sobre la formación de la vida colectiva, hace ver la imposibilidad de que el pasado sea asentado sobre una plataforma en que las sucesivas oleadas humanas hablantes se hayan posado. Por debajo de una, hay otras de las que se ha extinguido su función y dimensión social, como ha sucedido con las diversas gentes que en diferentes épocas han ocupado la Península.

Las diversas tribus o poblaciones ibéricas antiguas, no tenían conciencia de formar una unidad que coincidiese con la Península Ibérica, por estar desunidas y no hablar la misma lengua.

Así pues, los habitantes anteriores a los romanos fueron llamados Hispani por éstos, porque en las denominaciones dadas desde fuera, se unifican por comodidad las diferencias dentro de los países.

Los términos España y español son aplicados a la Península Ibérica y a los que forman parte de la comunidad existente en la misma desde la época romana, en que aproximadamente en el año 300 de nuestra Era, Hispania se convierte en España y un milenio más tarde aparece la palabra español de origen provenzal, para designar a los habitantes de España sustituyendo a otras denominaciones.

La cultura expresada en latín romano por aquellos que no solamente fueron sus habitantes, sino que nacieron en las provincias del Imperio, es como el caso de Hispania que no fue obra de los españoles, sino del modo de existir humano sin ninguna realidad con aquella época.

La provincia Bética completamente romanizada, nos hace conscientes de que haya que atribuir a Roma el nacimiento del particularismo andaluz, que se afirma con tanto vigor frente a Castilla, Cataluña, y otras regiones. Por ello, los andaluces de hoy no deben confundirse ni con los andaluces musulmanes de su tiempo, ni tampoco con los romanos de la Bética de siglos anteriores.

El pasado anterior al siglo VIII, fue obra de agentes humanos cuya conciencia social fue distinta de aquellos que más tarde fueron llamados españoles. Primeramente Hispania fue el nombre dado a una tierra por los que no la habitaban, y más tarde los romanos aplicaron ese nombre a toda la Península Ibérica. En épocas posteriores las denominaciones regionales, Castilla, León, etc., predominaron, mientras que desde el siglo XVI se hace general el nombre de España.

Por ello, aunque se cuide de dar los nombres de España y españoles al hablar de los tiempos en que existían por referirnos a una época determinada, es posible que en algunos casos no sea así, puesto que para mejor comprensión los empleemos impropriamente, de la misma manera que haremos con referencia a las regiones a que nos hemos de referir.

Para el estudio de los orígenes del Cante Flamenco, forzosamente tenemos que considerar, los elementos de la cultura que nos han aportado otros pueblos, muy especialmente su poesía y su música, que bien ensambladas hayan dado lugar a ese fenómeno reconocido del Cante Flamenco que ha tenido lugar en Andalucía.

Vamos a seguir un desarrollo cronológico de acuerdo con la historia, comenzando por recordar como se forman las primitivas colectividades en la



Península y particularmente los primeros andaluces (aunque esta denominación no corresponda a la época), como consecuencia de las primeras civilizaciones anteriores a la Era Cristiana, que aportan muy poco por no decir nada respecto al tema que nos ocupa.

Después seguiremos con las pocas noticias que se tienen de bailes, música, cantes, poesía y cualquier otra cosa que tenga interés en el tema, en las épocas romanas, bárbara y visigótica, para continuar con las aportaciones de árabes y gitanos, sin dejar de hablar de los judíos que tienen asiento en la Península desde tiempos muy remotos, conviviendo con la mayoría de las civilizaciones que hemos señalado, e incluso con el Pueblo Español Cristiano hasta nuestros días.

PUEBLOS PRIMITIVOS.

La aparición de la Edad de Hierro, es el comienzo de las invasiones y migraciones que han de modificar la fisonomía de la población existente en esa época, abriéndose un largo período donde el territorio de la Península va a jugar un papel de plataforma espiritual y de cruce de diversas razas.

Viniendo por las montañas del Atlas y cruzando el Estrecho de Gibraltar, llegan al Sur de la Península los iberos, cuyas características raciales son su poca estatura, su color moreno, enjutos, con gran viveza y guerreros por naturaleza.

A los iberos se unen los celtas que vienen del Norte; son rubios, grandes, pesados, y guerreros disciplinados a diferencia de los iberos, naciendo de esta mezcla curiosa del berebere y del indo-europeo, el Celtíbero, que se puede considerar como el primer habitante de la Península con conciencia de serlo que con algún aditamento fenicio, nos conduce a los primeros pobladores del Sur de la Península con conciencia de ser miembros de una colectividad, y que más tarde conoceremos como andaluces.

Al ser mayor la afluencia de iberos en el Sur por ser la zona en que penetran en la Península, la fusión de éste con carácter violento, imaginativo, rápido, con la del celta poderoso, ordenado, lento y eficaz, hace que los que se asientan en el Sur, estén más próximos al ibero, a diferencia de lo que sucede con los del Norte por ser la zona de penetración de los celtas, extremo que ha sido confirmado a través de los tiempos.

Así pues, dividiendo el tiempo transcurrido en dos períodos, uno anterior y otro posterior a la Era Romana, podemos considerar que las civilizaciones anteriores a dicha época, asentadas en la Península como producto de la ocupación del territorio pacífica o violentamente, han dado lugar a la formación de diversas comunidades de gentes situadas en áreas geográficas determinadas, entre ellas, al Pueblo Andaluz con su cultura peculiar formada por la aportación de todas ellas, especialmente las que se han asentado en el territorio que conocemos hoy día como Andalucía.

De los primitivos pueblos venidos a la Península, como griegos y fenicios, no se encuentran noticias de baile, cante, música y poesía, puesto que su principal función era la explotación comercial y minera, que no les dejaba libre el pensamiento para ocupaciones artísticas que, únicamente podían producir satisfacción sin resultados económicos.



En consecuencia consideramos que esos pueblos no aportan nada al tema del Flamenco del que nos ocupamos, aunque también pudiese suceder que las noticias de investigación histórica no hayan llegado a nuestro días, pero tanto en uno como en otro caso no es acertado insistir en el asunto puesto que no hay ningún resultado.

Por ello, estas civilizaciones primitivas de las que como simple curiosidad hemos efectuado un examen somero, se deduce del mismo que no se precisa profundizar más, ya que si en otros órdenes puede ser interesante, en el que nos ocupa es absolutamente negativo el resultado que podemos obtener, y en consecuencia es más que suficiente con las nociones generales que hemos indicado, las que nos podrán servir para acercarnos a intuir como debía de ser el carácter de los primeros pobladores de Andalucía, y ver como ha evolucionado y se ha ido forjando a través de los siglos.

ROMANOS, BARBAROS Y VISIGODOS.

Comenzamos el estudio a partir de la Era Cristiana, con un repaso de la historia de los romanos en lo que se refiere a la cultura que corresponde a la música, canción y baile, encontrando en ella unas notas válidas que hacen mención a las soberbias actuaciones de las bailarinas y otros artistas de Gades en Roma, en los primeros siglos de la Era Cristiana; artistas totalmente ajenos a la cultura romana por ser de procedencia hispana que hoy diríamos andaluza, y particularmente gaditana.

Como consecuencia de ello, se demuestra sin lugar a dudas la existencia de una cultura que podemos decir andaluza en lo que al baile y música se refiere, si consideramos la historia que nos llega de los escritores romanos, la misma que nos transmite noticias que nos hace suponer una verdadera exportación de artistas, formando parte de grupos de cantantes y danzarinas en los primeros siglos de la Era Cristiana, semejante a la existente hoy día que, si echamos a volar nuestra fantasía, podemos pensar que había en el Cádiz antiguo, una profusión de academias y escuelas profesionales donde se preparaba a la juventud de forma semejante a como se hace actualmente en Sevilla y otras ciudades, para proporcionar artistas a los tablados españoles y extranjeros con tan gran aceptación.

Así pues, por la historia que nos llega vemos la enorme antigüedad de los bailes y cantes andaluces, arte que probablemente estaba basado en diversos ritos paganos de los que algunos hoy día no han desaparecido, como son las fiestas del año nuevo, las manifestaciones externas para imitar significaciones de la naturaleza, las fiestas carnavalescas, etc., que aún habiendo perdido parte de su carácter confirman unas costumbres, por lo que de persistir éstas, tiene que suceder lo mismo con los cantes y los bailes, puesto que todo ello no es más que la manifestación de una cultura, que puede definirse como la forma de vida de un pueblo que convive en un área geográfica determinada.

De la antigüedad de la música, bailes y canciones andaluzas, no se encuentran noticias importantes de tiempos pasados diferentes de las señaladas, que nos relaten actividades artísticas de esa clase que se hayan desarrollado en Andalucía, puesto que la transición de romanos a árabes que dura



cerca de dos siglos, no da referencias del cultivo de ese arte por los pueblos bárbaros y visigodos, ya que las noticias más importantes que nos transmiten, son las de consolidación del cristianismo, que no da lugar a nuevas creaciones con el consiguiente aumento de sus cantes y bailes, probablemente por ser estimado todo ello como la propagación de un arte pagano, en épocas en que el cristianismo es el invitado de honor.

Respecto a lo que se ha conservado de danzas, músicas, y cantes visigóticos, quedan algunos restos en las manifestaciones populares, especialmente para rememorar las faenas del campo de Castilla y Cataluña y en mucha menor parte en Galicia, no habiendo ningún tipo de canción proveniente de ellos, que pueda ser encontrada en Andalucía, que es donde aparece el Cante Flamenco, puesto que los cantos de la Iglesia Visigoda con un dramatismo impresionante, son reminiscencias de los cantos orientales y bizantinos en su liturgia, sin ninguna analogía con el Flamenco.

LOS JUDÍOS.

Una de las más importantes etnias que se han asentado en España es la Judía, enormemente antigua y más duradera que cualquier otra al estar presente hasta hoy día, sin que jamás haya ostentado como pueblo, un poder político de derecho y de gobierno en nuestro país.

Los asentamientos judíos en la península ibérica, tienen mayor antigüedad que los de árabes y gitanos, con una referencia importante durante la dominación visigoda, en que la Iglesia Católica rechazando el crimen y el vicio, confundía en una misma reprobación los delitos comunes y los pecados contra la Fe, comenzando con la política antisemita del Rey Sisebuto, y continuando con la expulsión de España de todos los judíos que permaneciesen fieles a su religión por un edicto del Rey Chintila, lo que obliga a muchos de ellos aunque sin sinceridad alguna, a declararse cristianos para evitar el exilio.

La persecución judía da como consecuencia la alianza con bizantinos y bereberes del Norte del África, entenderse con ellos años antes de la invasión musulmana para el apoyo de desembarco berebere, y en consecuencia contarse como aliados de los invasores que, como compensación a sus servicios, son designados después de realizada la invasión, para puestos en cargos de alto rango, sometiendo a los cristianos a humillaciones que no serán olvidadas.

La revancha de los cristianos es tomada siete siglos más tarde con la expulsión decretada por los Reyes Católicos, teniendo lugar la venganza con olvido de los servicios incomparables que habían aportado a la civilización como sabios, filósofos, matemáticos, artistas, etc., y en cifra de unos doscientos mil abandonan España por los puertos del Sur hacia otros destinos.

Sus descendientes son los sefarditas que en cifra de unos dos millones se encuentran repartidos por el mundo en naciones como Israel, Turquía, Marruecos, Argelia, Túnez, Estados Unidos, Francia, Rumanía, Argentina, etc., por lo que los descendientes de los proscritos de 1492, transmiten el castellano de padres a hijos, la lengua de la patria que habían perdido.

Los judíos, y particularmente los judíos andaluces, aumentan su cultura por la asimilación de las de todas las civilizaciones que llegan a España,



dando lugar al conocimiento de la música, poesía, cantes y bailes que aportan otros pueblos, por ello, los que se quedan y se integran, son unos andaluces más que se comportan como los demás habitantes de Andalucía, contribuyendo al desarrollo cultural en lo que al arte se refiere, especialmente al contexto poético musical.

Por ello, vamos a ver como se desarrolla además de la música la poesía Hispano-Hebraica, partiendo como es natural de la propia de los judíos, la poesía hebraica, para saber si puede haber afinidades con el Cante Flamenco.

El lenguaje hebreo es un dialecto cananeo, íntimamente ligado en su estructura gramatical con el fenicio, desarrollando en su propio lenguaje su poesía y sus diversos cantos de todas clases.

La poesía hebraica tiene dos géneros: lírico y gnómico, estando en el primero el Salterio, el Cantar de los Cantares y las Lamentaciones, siendo estos tres grupos de poesía absolutamente diferentes del tema del Cante Flamenco.

El género gnómico consta de varios grupos como son los Proverbios, el libro de Job y el Eclesiastes, todos ellos con gran extensión y sin resultar la copla breve con estribillo o sin el que caracteriza a la Canción Andaluza y por ende al Cante Flamenco.

De la poesía Hebraica surge la poesía hispano hebraica que se desarrolla cronológicamente en la forma siguiente:

En sus primeros tiempos con composiciones de carácter religioso o sinagogal, siguiendo con una poesía neohebraica con estilo elegante y armonioso con bastante extensión y con composiciones ricas en imagen e ideas.

En la época de los almorávides cultiva además las poesías litúrgicas, las amorosas, las satíricas y románticas, para seguir en la época almohade con la poesía científica.

Finalmente tres siglos antes de su expulsión por los Reyes Católicos, aparece Maimónides con el cultivo de muchos géneros y utilizando el dominio árabe con gran facilidad poética, y comenzando con la decadencia de la poesía hispano hebraica en poemas litúrgicos, profanos, satíricos, romances, dramáticos, etc., para seguir con una época en que poco o nada haya que reseñar por tener muy poco interés.

La poesía hispano hebraica es influida enormemente por la métrica árabe, introduciendo la rima y el metro en la poesía hebraica, teniendo mucho que ver con ello la Jarcha Romance que, como veremos más adelante ha dado lugar a las moaxacas hebreas y como consecuencia conocer que no han originado el Flamenco, extremo que será tratado con la mayor amplitud en el estudio en profundidad de los árabes.

La música hebraica es enormemente antigua, al parecer dependiente de las salmodias, aunque los más modernos cantos sinagogales no se puedan identificar con éstas, ya que muchos de estos cantos pasaron al culto cristiano.

No hay nada que tenga en dicha música alguna afinidad con el Flamenco, ni tampoco muchos de los instrumentos con los que acompañan sus músicas, como las trompetas curvas de asta, la trompeta recta de metal, el laúd de 10 cuerdas, sistros, cimbales, cítaras y una serie de instrumentos de tres y cinco cuerdas conocidos en su conjunto con el nombre de minim.



El que alguna vez y por muy escasos autores se haya querido intuir que el Cante Flamenco podía tener origen en el Pueblo Judío, simplemente porque alguna copla hacia referencia a sitios, nombres, hechos, costumbres, o cualquier otra cosa que recuerde a los judíos, es algo que está fuera de todo lugar, puesto que una etnia como los judíos españoles y los descendientes de éstos en otros países, por lo que se ha investigado, no tiene antecedentes que hayan conducido a la conservación de música, coplas o canciones diferentes de las que hemos considerado, y que con mayor o menor deformación puedan situarse dentro del Cante Flamenco.

La convivencia en términos de igualdad entre árabes y judíos durante ocho siglos, ha dado lugar a una integración con las gentes españolas y particularmente andaluzas, por lo que fácilmente podría darse el caso de que un andaluz de procedencia judía, resultase un buen cantaor, aunque no sean sus ascendientes de raza, los que hayan inventado ese arte tan singular nacido en Andalucía como es el Cante Flamenco.

Por todo lo que se ha expuesto y para terminar con el examen del Pueblo Judío, sabemos que subsisten comunidades judías descendientes de españoles llamadas sefarditas, que mantienen su cultura primitiva acrecentada con la que han adquirido a través de los siglos; se han examinado numerosas comunidades de esta clase en todo el Norte de África, Israel, Oriente Medio, y algunas de América, pudiendo afirmar que no se encuentra entre sus cantos sinagogales, sus moaxacas hebreas, ni en su folklore, expresiones poético musicales que puedan asimilarse al Flamenco, por lo que con todo rigor y formalmente, se puede abandonar la idea de que el Cante Flamenco pueda tener origen judío.

LOS ÁRABES.

La ocupación árabe en España, se centra fundamentalmente en Andalucía donde desarrollan la mayor parte de su cultura, especialmente aquella que se refiere al cante, baile y música, puesto que en otras zonas en que se asientan, al ser diferente la forma de vida que tienen que desarrollar, no da lugar a manifestaciones culturales de ese tipo, por el sentido del comportamiento que tienen que llevar y que vamos a describir.

El valle del Ebro, arriba de Zaragoza, es independiente sin una ocupación árabe definida. El Centro y Sur de la meseta con Toledo en su centro de gravedad, está poblado en su mayoría por mozárabes. Castilla la Vieja, León y Asturias, permanecen ibéricas y cristianas. El Norte y Pirineos constituyen una zona neutra, siendo un refugio de gentes que más adelante tomará parte en la Reconquista.

La ocupación cierta, de hecho, de los árabes en España, viene determinada por Andalucía en el Sur, y el eje Toledo, Zaragoza, Barcelona, con la costa del Mediterráneo. En consecuencia su mayor población es en el Sur y por consiguiente es donde se encuentran las mayores muestras de su cultura.

Así pues, donde existe la más importante implantación árabe que da la mayor oportunidad para el desarrollo de su civilización y su cultura, es en Andalucía, especialmente en lo que se refiere a su música y su poesía, puesto que salvo Toledo que con sus mozárabes produce una cultura arquitectónica



especial, el resto de la ocupación no da muchas manifestaciones culturales, puesto que su función principal, es el sostenimiento de establecimientos militares en la costa mediterránea, para el mantenimiento de su dominio y defensa del mismo.

Los árabes irrumpen en Andalucía en el año 711 de la Era Cristiana para consolidarse a través del tiempo y que, como todas las invasiones aparte del aparato bélico, no significa otra cosa que un movimiento de masas, en que los invasores que las componen, portan sus costumbres al país que llegan, es decir, su cultura, su forma de vida, su música, su poesía, su arte en general, puesto que no conocen otra cosa.

Así, los árabes se presentan en la Península Ibérica con la máxima expresión de su cultura musical, La Nauba Oriental, música que no está sujeta a ninguna norma ordenativa, puesto que se compone de una mera y simple sucesión de canciones y tocatas instrumentales.

Aportan también los árabes su poesía fundamental, la Quasida, que es la forma más antigua que se conoce del poema árabe, cuyos versos son moldeados sobre el mismo metro, terminando todos con la misma rima.

Asentados en España y portadores de su música y poesía a que hemos hecho referencia, se produce la música arábigo-andaluza, que se puede definir como una sucesión de movimientos o esquemas métrico rítmicos.

Igualmente que con la música, se presenta la creación de la poesía arábigo-andaluza que fundamentalmente son la moaxaca y el zejel, totalmente distintos de la Quasida.

La moaxaca está formada por una poesía corta con un número de estrofas entre cuatro y diez, cada una de las cuales tiene dos partes. Su periodo lo forman un número variable de versos cortos con rimas finales o entrecruzadas que varían en cada estrofa, y, el cierre, está formado por dos o cuatro hemistiquios dispuestos dos a dos, de los cuales el segundo o el cuarto llevan la rima fundamental o refrán que se repite al final de cada estrofa.

El zejel tiene generalmente un prelude de dos versos, un estribillo que se repite al final de cada estrofa de cuatro, tres de las cuales riman entre sí, y la cuarta con la del estribillo.

Ambas, moaxacas y zejel, son poesías cortas que se diferencian notablemente de la Quasida, por la gran extensión de ésta sin rima cambiante.

La creación de la moaxaca y el zejel se debe a los poetas del Califato de Córdoba que además de regularizar los procedimientos de la poética arábica y de fijar el carácter de cada uno de sus géneros, empezaron a ensayar una nueva métrica para sus cantes, la moaxaca, poesía a doble rima muy fácil de retener en la memoria.

El que inventó la moaxaca en el siglo IX fue el egabrense Mocadem-ben-Moafa que, por quedar ciego en su juventud, es conocido por el Ciego de Cabra.

Al generalizarse el empleo de la moaxaca se ensayó otro género de poesía popular, el zejel, balada que compuesta primeramente en el habla vulgar, adquirió más tarde verdadera forma literaria a manos del famoso trovador cordobés Ben Guzmán.



Los antecedentes de ambas formas poéticas, moaxaca y zejel, son la Jarcha Romance, descubierta por S. M. Stern en el año 1948 en algunas moaxacas hebreas, y poco tiempo después el ilustre arabista Emilio García Gómez la redescubre en otras moaxacas árabes.

Ambos descubrimientos modifican la idea que se pudiese tener sobre la poesía arábigo-andaluza, ante el tremendo impacto que causa la Jarcha, al disponer de la prueba fundamental de que la creación árabe no había sido una invención, sino un plagio o dicho con mayor exactitud una acomodación de una poesía existente, que suponía una marcha atrás, al demostrar el andaluzamiento de los árabes en lugar de la arabización de los andaluces.

La Jarcha es una copla breve que se sitúa a la terminación de la moaxaca que, como hemos dicho, fue descubierta en moaxacas hebreas; siendo las primeras que estudios Stern, las compuestas por los poetas judíos Josef el Eriba, Mose ben Ezra, Josef Saddic, Judá Ha Levi y Abraham ben Ezra.

Las Jarchas son sin duda mozárabes, pero también árabes y judías, necesitando aclarar algo sobre el término mozárabe para que no exista confusión, al entender que en este caso su significación representa la que se refiere a la lengua romance, heredera del latín vulgar visigótico que contaminado por el árabe, era hablada tanto por cristianos como mulsumanes y judíos en la España Islámica bilingüe hasta muy entrado el siglo XII, y empleada en las manifestaciones literarias como las Jarchas, a las que por esa razón la mayoría de las veces se las denomina Jarchas Romance.

Las Jarchas se encuentran escritas en lengua romance y árabe, con todos los grados intermedios de dosificación de los dos lenguajes, teniendo un escalonamiento imperceptible para formar un conjunto indivisible sin solución de continuidad, aumentando con esta condición la veracidad de su antigüedad que no depende solamente de la filología romance en que se han venido apoyando muchos autores.

Como veremos más adelante, no existe la menor duda de que la composición poética de la moaxaca hubo de nacer de una estructura musical, puesto que tanto ésta como el zejel se cantaban, extremo que ha sido confirmado con el señalado descubrimiento de las Jarchas, que tanto el Ciego de Cabra como Ben Guzmán introdujeron en sus poesías.

La Jarcha, no es solo esencial de la estructura de la moaxaca, sino que constituye su base, puesto que ha sido compuesta para encuadrar la Jarcha preexistente, siendo ésta precisamente la que da a la moaxaca la medida y la rima.

Hay testimonios de autores árabes como Ben-Sana-al Mulk, como Safadi, y como el árabe andaluz Ben Bassam, de que la Jarcha existía cuando la moaxaca nació y se estructuró técnicamente, de lo que se deduce que antes de la llegada de los árabes a España, existía una literatura romanceada, funcionando como una lírica al estilo tradicional, en el sentido tantas veces señalado por el ilustre Menéndez Pidal, para explicar la poesía popular española que, sin duda, se trataba de una constante en el suelo ibérico, y como es natural, existente y adaptada a la cultura andaluza.

Las canciones de los árabes, distintas a la tradiciones suyas que trajeron al llegar a España, fueron compuestas en la Península Ibérica y muy particu-



larmente por los que se asentaron en Andalucía que, al considerar los estilos de las mismas por algunos autores, pretenden asimilarlas al Cante Flamenco por desconocimiento en la generalidad de los casos, lo que da lugar a deducir la consecuencia errónea de que el origen del Flamenco hubiese tenido su paternidad en el mundo árabe, dando paso por su poca información, a la lamentable equivocación que supone semejante afirmación, al existir la prueba en contrario, la Jarcha Romance, muy anterior a los árabes y de la que éstos se apropiaron para componer la moaxaca y el zejel.

En España, y particularmente en Andalucía, se cantaba antes de la llegada de los árabes, entre otras cosas, jarchas encuadradas en una estructura musical, siendo muy posible aunque no se tiene certeza, que en Andalucía se cantase algo que tuviese una cierta afinidad con determinado Cante Flamenco, con las deformaciones consiguientes a lo que hoy día conocemos, debido fundamentalmente a la evolución que necesariamente ha tenido que producirse con el tiempo transcurrido, por lo que los árabes al andaluzarse se apropiasen de dichas canciones ya interpretadas tiempos atrás, para crear la moaxaca y el zejel, con la consiguiente confusión de suponer creadores a los árabes, de ese inigualable arte que es el Cante Flamenco.

Andalucía formando parte de España, ha asimilado la Jarcha Romance de antigüedad manifiesta al estar entroncada con la Cántica Gaditana de los primeros siglos de la Era Cristiana, expresándola de forma lírica a su estilo, de la misma manera que otras muchas regiones españolas la han expresado o cantado de diferente forma de acuerdo con su cultura, imprimida ésta de acuerdo con sus caracteres, al ser como ha dicho Menéndez Pidal una constante en el suelo ibérico.

Por ello, las jarchas además de en Andalucía han aparecido en otras regiones de España con sus estilos peculiares de expresión poética y musical, como son los numerosos tipos de fandangos que se interpretan en la mayoría de las regiones españolas como el País Vasco, La Mancha, Castilla, Levante, etc., así como Aragón con sus antiguas y conocidas jotas, que no es otra cosa que el encuadramiento de la jarcha en una estructura musical al estilo y cultura de la región.

En Andalucía, la Jarcha Romance existe con anterioridad a la llegada de los árabes que además de ser recitada como poesía, se ha expresado por medio de la canción, puesto que juglares y trovadores ha habido en todas partes que, por referirnos como estamos haciendo a Andalucía, se ha cantado de una forma que ha dado lugar a la Canción Andaluza, y dentro de ella, a esa parcela de la misma que es el Cante Flamenco, constituyendo la Jarcha Romance una prueba irrefutable que no admite discusión porque ahí está, y por consecuencia ser el Cante Flamenco patrimonio de esa parcela de España que es Andalucía, donde ha tenido su nacimiento y origen por la creación de sus gentes, los andaluces, muy anteriores en ese territorio a árabes y gitanos.

Todo lo expresado, es lo que presenta un rigor en lo que se refiere al origen del Flamenco, saliendo al paso de cualquier teoría al respecto, que esté relacionada con el mundo de los árabes.



LOS GITANOS.

Otra de las etnias que se han afincado en España desde hace cerca de seis siglos es la gitana, que dentro del tema que estamos considerando el Cante Flamenco, puede haber tenido alguna influencia en su creación y desarrollo, por la razón de que los gitanos han sido y son grandes intérpretes de dicho arte, aunque su estilo tenga siempre un sello distinto a la forma en que desarrollan ese arte los que no pertenecen a esa raza.

Es rigurosamente cierto el origen andaluz del Cante Flamenco como se ha afirmado al hablar de los árabes, aunque se presume el haber efectuado una generalización que pudiese resultar no ser cierta, por existir probablemente alguna parte del referido cante que pudiese tener otro origen, lo que hubiese conducido a un serio error el considerar el Cante Flamenco en lo que a su origen respecta como un todo indivisible, como se viene produciendo desde hace muchas decenas de años.

Al considerar lo bien que interpretan el Flamenco muchos gitanos, con una genial pasionalidad de raza, surge inmediatamente la pregunta de que si alguna parte del Cante Flamenco puede tener origen gitano, pregunta que hasta la fecha no ha obtenido respuesta, al no haber una prueba fiable que avale dicha presunción.

La novedad de este ensayo es el resaltar el error cometido de generalizar, pues si bien es muy cierto que el Flamenco tiene su origen en Andalucía por la creación de sus gente, los andaluces, no lo es en su totalidad sino en su mayor parte, puesto que se puede estimar que hay una demostración con prueba cierta, que una pequeña parte o parcela del mismo tiene su origen en otras latitudes.

Para poder explicar todo lo que se ha afirmado, no existe otro camino que el estudio de algunos datos históricos del Pueblo Gitano, para llegar a algunas consideraciones sobre el mismo, que nos permitan sacar las consecuencias que puedan señalar la procedencia y origen de la totalidad del Cante Flamenco, del que se sabe con certeza que una gran parte del mismo tiene su origen en el Pueblo Andaluz, y que el resto del mismo tiene un origen que vamos a determinar.

El Pueblo Gitano es conocido de muy antiguo, sabiendo con precisión y veracidad, la mayoría de los aspectos que se refieren a su origen y migraciones.

Respecto a su origen, no parece existir la menor duda de que los gitanos proceden de la India, donde todavía se les puede encontrar reunidos en tribus, grupos o clanes, tanto en el actual territorio, como en los estados adyacentes fronterizos de Pakistán y Ceylán, que hasta no hace mucho formaban parte de la India.

Para mayor abundancia respecto a su origen Indio, se ha visto en el examen efectuado por verdaderos especialistas, de muchos gitanos de Hungría, Rusia, Alemania, Los Balkanes, Turquía, Egipto, etc., que su lenguaje contiene muchas palabras indostanas, y que por su semejanza en el artificio de algunas declinaciones con los lenguajes gitanos de Indostán, se ha demostrado de forma bien palpable que los gitanos descienden de aquel país que, por referirnos a tiempos pasados, incluimos también al actual Pakistán y



Ceylán, que como ya hemos dicho formaron parte de la India en tiempos no muy lejanos.

El estudio de la lengua gitana, es de una importancia singular para el conocimiento del origen del Flamenco, por lo que se va a dedicar un poco de atención a ese capítulo.

El lenguaje apreciado en los gitanos es totalmente indostánico, semejante al que se hablaba en el antiguo Reino de Guzurate de la provincia de Tatta, geográficamente situado en Pakistán, en la desembocadura del Río Indo y muy cerca de la actual ciudad de Karachi.

Durante mucho tiempo se ha creído que los gitanos no poseían una lengua propia, hasta que a mediados del siglo XVIII estudios filológicos importantes, demostraron que la lengua gitana es la misma en todos los países en que existía este Pueblo, y que coincidía en gran parte con la que estaba en uso en el Occidente de la India.

En el último tercio del siglo XVIII se publicaron en Europa seis o más gramáticas en lengua indostana, mereciendo especial atención las que se publicaron en 1773 y 1778 que unidas a algunas otras obras, los investigadores Grellman, Marsden, Richardson y Ludolf, demostraron la afinidad entre el idioma gitano y algunos de los dialectos derivados de las lenguas madres de la India, fundamentalmente el Sánscrito, que se encuentran entre las que se hablan en la región del Suid como Haiderabad en la desembocadura del Río Indo, como Multan en la cuenca del Río Indo cerca de la ciudad de Lahore, como la de Ameritsar en la cuenca alta del Río Indo en la región o estado de Punjab, como en la cuenca del alto Ganges en el antiguo Reino de Magadha cerca de Punjab, que se extendía por los territorios de las actuales provincias de Behar y Provincias Unidas (Oudh).

Respecto a los gitanos existentes en el antiguo Reino de Magadha, son los descendientes de los primitivos dravidas que actualmente llevan el nombre de Tamiles, y que hablan una lengua derivada de las aborígenes de la India, la dravidica, lengua arcaica que antecede al sánscrito y del que se ha derivado el Pali y el Tamil.

El entrocamiento de las lenguas gitanas no es más que unas variantes o dialectos derivados de un tronco común, el Sanscrito, que vamos a ver como se produce. El Sanscrito es la lengua sagrada en la India formando parte de la gran familia de las lenguas indoeuropeas o arias. Del Sanscrito deriva la lengua más popular el Pracrito, y de éste con una gran afinidad un dialecto o lengua conocida con el nombre de PALI.

Por otro lado, dravida es una palabra sanscrita equivalente a la pracrita davida y a la pali damila, forma arcaica de la actual tamil aplicada al grupo humano de los tamiles, que hablan la lengua o dialecto Tamil que es un lenguaje semejante al PALI.

La lengua sanscrita clásica, está íntimamente relacionada con las lenguas de la India medieval como el PALI y las modernas de origen ario.

El idioma o dialecto gitano según hemos señalado, procede de las lenguas madres de la India, fundamentalmente del sánscrito que, desde hace muchos siglos dejó de ser lengua hablada y de la que se deriva el pracrito que puede



asimilarse a la lengua PALI de la que proviene la lengua nacional moderna de la India Occidental, cuyo centro es el doab gangético y la ciudad de Delhi, significando para mejor comprensión, que doab es una palabra india que significa dos ríos y que se pospone en el Norte de la India a algunos nombres geográficos, para señalar un país comprendido entre dos de aquellos.

No es el indostaní una lengua franca nacida de vocablos de otras, sino un verdadero idioma derivado del pracrito y en consecuencia fuertemente emparentado con el PALI.

Por ello, el idioma más antiguo hablado por el Pueblo Gitano después del pracrito es el PALI, puesto que más tarde han hablado el indostaní que es muy parecido al PALI por proceder ambos del pracrito pero más moderno.

Solamente han conservado la lengua PALI aquellos gitanos del antiguo Reino de Magadha, que han adquirido la religión budista por existir la tradición de que en dicha zona el propio Buda publicó su religión. Se les conoce con el nombre de Tamiiles, que hablan un lenguaje pali deformado o quizás un dialecto del mismo conocido con el nombre de Tamil, puesto que el Pali con mayor pureza lo reservan para manifestaciones religiosas o literarias.

Como no era menos de esperar, el Pueblo Gitano al hablar originariamente el Pali, establece dos corrientes idiomáticas, una la más moderna el Indostaní y otra más antigua el Tamil, ambas derivadas en mayor o menor grado del Pali y por consecuencia con una unión entre ambas muy fuerte como es natural, por proceder ambas del Pueblo Gitano, unos de los existentes en la cuenca del Río Indo, y otros los que por el empuje de los conquistadores más antiguos Dario y Alejandro Magno, marchan de abajo a arriba por la cuenca del Indo hasta el Punjab como si fuesen empujados por un émbolo que son los conquistadores, haciéndoles llegar hasta la zona Norte limítrofe con Punjab que es el antiguo Reino de Magadha, con su capital en Pataliputra en el emplazamiento de la Patna de nuestros días.

Las lenguas gitanas, aunque evolucionadas, solamente se han conservado con pureza en la India y en aquellos lugares próximos de la zona asiática donde han emigrado, como por ejemplo la Isla de Ceylán, puesto que los que han emigrado a Europa conservan algunas raíces de su idioma, pero se han acomodado con bastante amplitud a la lengua del país donde se han asentado desde hace bastantes años.

Así pues, los gitanos españoles tienen un lenguaje llamado Caló, Zincalé, y también Romanó, que es un dialecto derivado de otros que todavía se usan en el Indostán.

En España, junto a las peculiaridades gramaticales de la lengua original, han sustituido las reglas de la gramática castellana tanto en la sintaxis, conjugación de verbos y declinación de nombres, pero dominando las incorrecciones y vicios de pronunciación que distingue especialmente a los andaluces.

El lenguaje familiar de los gitanos españoles, tiene la misma escritura, alfabeto, ortografía y demás estructuras gramaticales que el castellano salvo ciertas diferencias. Generalmente sus conversaciones se producen empleando alguna palabra de caló, siempre mezclada con otras corrompidas o bárbaras de germanía carcelaria.



Después de todo lo que se ha apuntado respecto al origen e idioma del Pueblo Gitano, podemos resumir las ideas diciendo que su origen está en la India, con una localización en la cuenca del Río Indo hasta el Estado de Punjab y en el actual Pakistán que hasta hace poco formó parte de la India, donde a los gitanos se les conocía con el nombre de «Carachis» probablemente por tener importantes asentos de población cerca de la ciudad de Karachi en la desembocadura del Indo, extendiéndose una parte importante hasta la región de Magadha en el doab gangético en el Norte de la India, diseminándose por las provincias de Better y el Oudh con capital en Patna.

Respecto a su lengua podemos decir que antiguamente era el Pali, un idioma derivado del Sánscrito, que ha evolucionado posteriormente hasta convertirse en el Indostaní, con la única salvedad de aquellos que se asentaron en la zona de Magadha, que han conservado la lengua primitiva, el Tamil, muy cercano al Pali del que se ha derivado.

Una vez visto el origen e idioma del Pueblo Gitano vamos a ver los cambios producidos con sus transferencias de población como producto de sus emigraciones, y las consecuencias que de ello se derivan en relación con el Cante Flamenco, lo que hace imprescindible el conocer como se han producido.

El Pueblo Gitano con sus esenciales caracteres de nomadismo, ha marchado de sus primitivos asentos a otras zonas limítrofes y fronterizas, hasta que a finales del siglo XIV y principios del XV, se produce la gran emigración gitana, mejor dicho, la gran fuga, como consecuencia de la inminente invasión del Gran Tamerlan, Emperador del Mogol, cuando se disponía a entrar en China en 1406.

Sin necesidad de héroes muertos, pacífico por excelencia, y práctico en muchos sentidos, el Pueblo Gitano protagoniza la gran evasión, apareciendo en países lejanos.

Una parte de los gitanos asentados en la cuenca del Río Indo, se dirigen a Persia y Egipto a través de Arabia, diseminándose finalmente por Egipto donde constituyen colonias muy importantes, hasta tal punto, que ha producido bastante confusión en gentes no demasiados eruditas, al pensar sin una base firme que los gitanos proceden de Egipto.

Otra parte de los gitanos procedentes de la cuenca del Indo, se dirigen al sur bordeando las costas de Malabar para poner agua por medio, apareciendo en el sur de Ceylán y en otras islas del Mar Árabe y Océano Indico.

Otros grupos como los de la zona de Magadha, los Tamiles, descienden por la cuenca del Río Ganges y aparecen en el Norte de Ceylán, quedándose algunos de ellos en las costas de Bengala en el Delta del Ganges.

Finalmente otro grupo de los afincados en la Cuenca del Indo y que marcha a Occidente, se dirige a Asia Menor y orillas del Mar Negro, cruza el Bósforo y siguiendo por Tracia y Macedonia penetra en Europa.

Tiene mucha importancia para poder situar con alguna precisión los orígenes del Flamenco, las emigraciones gitanas a Europa y especialmente a España, y las que lo hacen a la Isla de Ceylán, por lo que vamos a ver como se producen y desarrollan con algún detalle.



Los gitanos procedentes de la Cuenca del Indo que marchan a Occidente e inciden en Europa, están constituido por cuatro clanes o bandas: La del Rey Sindel, la del Duque Andrach, más conocido como Andrés, la del Duque Manuel y la del Duque Mihali.

Estos cuatros clanes penetran en Europa juntos, llegando a la ciudad de Buda, en Hungría, en 1417, extendiéndose por dicho país y asentándose en el mismo una parte de dichos grupos.

Partiendo de Buda en 1417 se separan estos clanes, dirigiéndose el del Rey Sindel a Alemania, estableciéndose en la ciudad de Ratisbona y asentándose en ésta y sus proximidades entre 1424 y 1439.

El clan o banda del Duque Andrés, desde Buda se dirige hacia Alemania, y después de pasar por Praga, se afinsa en Leipzig en 1418, para continuar una parte del clan hacia Hamburgo, Lubek y Metz donde se quedan en 1430.

La banda o clan del Duque Manuel se dirige hacia Austria, y una vez rebasado Insbruck se dirige a Italia estableciéndose en Bolonia y en Roma en 1422 siguiendo camino por Marsella hacia París, donde se asienta en 1427. Parte de este clan se dirige a Inglaterra y Países Nórdicos donde se establecen entre los años 1425 y 1435.

Finalmente, el clan del Duque Mihali en compañía del Duque Manuel, marcha también hacia Austria, separándose poco después de la llegada a Insbruck. Una parte del clan sigue hacia Alemania para establecerse en Zurich y Basilea en el año 1419, y en Munster en 1424 siguiendo hasta Weimar donde aparecen en el año 1432.

La otra parte del clan del Duque Mihali se dirige hacia el Sur, apareciendo en Barcelona en 1447, aunque el paso a la Península Ibérica probablemente se produjese algunos años antes, puesto que se han encontrado algunos vestigios que podrían determinar la entrada en el territorio que hoy conocemos como España en el año 1425.

Además de las emigraciones de población gitana a Europa y África como anteriormente se ha detallado, ha habido otras emigraciones muy importantes hacia el Sur con el resultado de aparecer en forma masiva en la Isla de Ceylán.

Los gitanos que protagonizaron la gran evasión en el año 1406 hacia el sur, la realizaron siguiendo los caminos naturales que normalmente se emplean como los más adecuados; así los gitanos asentados en la cuenca del Río Indo, marchan siguiendo ese curso fluvial para continuar por la costa de Malabar y llegar al sur de la Isla de Ceylán.

Los gitanos de la región de Magadha siguen el curso del Río Ganges hacia el sur para llegar a la costa de Bengala y de allí a la Isla de Ceylán, asentándose en el norte de la misma.

La Isla de Ceylán a la llegada de los gitanos tanto al norte como al sur procedentes de dos zonas diferentes, estaba dividida en tres regiones como consecuencia de las incursiones del príncipe indio Widjeya, la del norte Radja Ratta, la del centro Mayor Ratta, y la del sur Rahma Ratta, que tiempo después de la llegada de los gitanos quedaron solamente reducidas a dos: el norte ocupado por los propios Tamiles, y el sur ocupado por otro grupo de



gitanos mucho más extenso, quizás con grupos presentando un mestizaje, que tomaron el nombre de Cingaleses, que todavía subsisten y que así se les conoce.

Sri-Lanka, antes Ceylán, tiene actualmente una población en la que fundamentalmente existen dos grupos que se han formado como hemos indicado, los Cingaleses y los Tamiles entre los que se reparten el 90% de los habitantes, puesto que el 10% restante, lo forma una raza heterogénea mezcla de asiáticos de varias clases y africanos de otras tantas, constituyendo un híbrido sin interés etnográfico alguno.

Los Cingaleses constituyen el 60% de la población, siendo prácticamente en su totalidad como los Tamiles arios hindúes, lo que no tiene nada de extraño, puesto que la gran parte de la población de Ceylán se ha formado con la llegada de gentes procedentes de Indostán, principalmente por las invasiones pacíficas gitanas.

Las facciones de estos Cingaleses, figura, color, cabellos y demás rasgos físicos, son los determinantes de la raza gitana, por lo que teniendo en cuenta la historia del Pueblo Gitano, se puede afirmar sin la menor de las dudas, que los Cingaleses son gitanos mas o menos evolucionados por mestizaje, con su principal asiento de población en el Sur de Ceylán.

Hay otro hecho mucho más significativo que refuerza en forma definitiva la afirmación de que los Cingaleses forman parte del Pueblo Gitano, puesto que además de su procedencia y rasgos físicos, hablan una lengua conocida con el nombre de Ela, que es un dialecto afín al PALI, que es la antigua lengua del Pueblo Gitano.

Los otros pobladores de Ceylán que siguen en importancia a los Cingaleses, son los Tamiles, cuyo número se estima en la mitad del de los Cingaleses, es decir, el 30% de la población y que a diferencia de los anteriores habitan en el Norte de la Isla de Ceylán.

Sus características son semejantes a las de los Cingaleses, por lo que difícilmente se les puede diferenciar salvo si hablan, ya que los individuos de este grupo lo hacen en la lengua Tamil, que es también un derivado del PALI.

Reforzando las afirmaciones hechas, podemos decir que la diferencia entre ambos grupos es muy pequeña, puesto que físicamente son muy semejantes por proceder del mismo tronco, y en lo que respecta a la lengua de unos el Ela y de otros el Tamil, son muy parecidas puesto que ambas son derivadas del PALI, y únicamente se les pueda diferenciar en lo que respecta a la forma de comportarse respecto a la división de castas, mucho más marcada entre los Tamiles que entre los Cingaleses, siendo ésta una de las razones que han producido la separación abismal de ambos grupos, tanto geográfica como religiosamente, con el resultado de un odio irreconciliable entre Tamiles y el otro grupo ocupante de Ceylán, los Cingaleses.

LOS GITANOS ESPAÑOLES.

Una vez vistas como se producen las emigraciones gitanas y para tratar en profundidad del tema de los orígenes del Cante Flamenco, vamos a estudiar aquello que se relaciona con el movimiento del Pueblo Gitano, para poder



determinar con todo lo anteriormente presentado, unas consideraciones que nos permitan llegar hasta esos orígenes que tratamos de determinar, para lo cual, vamos a ver lo que sucede con el comportamiento propio y ajeno de los gitanos, desde que se asientan en la Península.

El choque con las costumbres existentes en España para poderse adaptar a ellas, ha producido en una etnia como la gitana, un rechazo que ha dado lugar por su propia resistencia, a la realización de muchos hechos delictivos, en una sociedad cerrada como la existente en siglos pasados, que ha conducido a la injusta definición de «raza maldita» al hacer referencia a los gitanos asentados en España.

Irrumpen los gitanos en España en 1447, probablemente años antes, quizás en 1425, coincidiendo la llegada del clan gitano del Duque Mihali, con el reinado en Aragón de Alfonso V el Magnánimo que, continuando por ese Reino y siguiendo por diversos itinerarios, se adentraron en España, siguiendo una parte del clan por el litoral de Valencia extendiéndose por la costa con incursiones a Murcia y Granada, por la que llegaron al Sur de Andalucía, donde su mayor parte se afincaron, dirigiéndose otra parte a Valladolid y otros pueblos de la meseta para seguir a Extremadura y Portugal. Del resto no se tienen noticias con suficiente exactitud, aunque aparecen en los sitios más diversos como si se extendiera una mancha de aceite.

Lo que si se sabe ciertamente, es la persecución que sufre el Pueblo Gitano en España durante cerca de dos siglos, debido fundamentalmente al comportamiento con que se produce, posiblemente como reacción al castigo que sufre, dando lugar a todo género de tropelías y hechos delictivos que culminan con el asalto a la ciudad de Logroño, resultando como consecuencia el rechazo y defensa de los demás ciudadanos que componen la sociedad, lo que da lugar a las pragmáticas que regulan su vida, con leyes enormemente duras que comienzan con la Pragmática de Medina del Campo de 1499, siguiendo con las de 1525, 1528, 1534 y otras muchas, con sentencias increíbles en estos tiempos, como la condena a esclavitud de los gitanos a favor de aquellos que los apresasen vagando por tercera vez, amén de otros castigos corporales como azote, marcas al fuego, cortes de orejas, además de un número grande de tormentos difíciles de señalar en su totalidad, aunque no por ello menos brutales que los apuntados.

Posteriormente, según discurría el tiempo, las pragmáticas se fueron sucediendo con un poco menos de dureza cada vez, pero sin dejar de dar la mayor importancia a la segregación y discriminación racial, obligando a la separación de lugares de residencia de los gitanos con las demás gentes, reduciendo a ghettos los lugares asignados donde tenían forzosamente que habitar, por lo que su intimidad, sus costumbres, y su cultura no podían trascender al exterior, ya que no era posible ninguna manifestación externa so pena de fuerte castigo.

La libertad e integración de los gitanos, según pasaba el tiempo, era cada vez mayor, hasta que se legaliza una nueva vida para ellos a partir del 19 de septiembre de 1783, por la promulgación de una nueva pragmática ordenada por el Rey Carlos III, por la que se levanta la consideración de los gitanos



como "raza maldita", al darles casi todas las libertades, con algunas prohibiciones en las que se encontraban el hacer alarde de su idioma, de vagabundear, de llevar vestidos especiales, y algunas cosas más sin mucha entidad, lo que al parecer fue cumplido salvo las excepciones normales, ya que de contravenir la pragmática en algunos de los órdenes señalados, serían marcados al fuego la primera vez, y caso de reincidir se les aplicaría la última pena.

De toda la historia relatada referente al Pueblo Gitano se determinan las puntualizaciones que siguen:

1ª La entrada de los gitanos en la Península Ibérica, se produce en la primera mitad del siglo XV, es decir, siete siglos más tarde que lo hicieran los árabes, y por consiguiente varios siglos después de la creación tanto de la música como de la poesía arábigo-andaluza por encuadramiento de las JARCHAS ROMANCES existentes.

2ª Los gitanos hablaban originariamente la lengua PALI, idioma o dialecto empleado antiguamente en la cuenca del Río Indo y en la región de Magadha de la India, lugares de origen y procedencia del Pueblo Gitano, de donde han emigrado a través del tiempo a muy diversos lugares entre ellos España.

3ª La mayoría de los habitantes de la Isla de Ceylán conocidos con el nombre de Cingaleses y Tamiles, habla una lengua afín al PALI conocida con el nombre de Ela para los primeros y Tamil para los segundos, y que por su procedencia y todos los demás elementos que los definen, se puede afirmar que es una parte del Pueblo Gitano que se ha conservado con mayor o menor pureza, debido a la evolución y mestizaje que con el tiempo se ha producido.

4ª Que la pragmática promulgada por el Rey Carlos III en el año 1783, establece en parte la igualdad jurídica entre payos y gitanos, siendo en el entorno de ese tiempo cuando se empieza a conocer por transmisión oral, las primeras noticias del Cante Flamenco en la ciudad de Jerez de la Frontera, por los cantes efectuados por el aguador natural de esa Ciudad, conocido con el nombre de Tío Luis el de la Juliana.

PARTE SEGUNDA

HALLAZGOS, DEDUCCIONES, ORIGENES

CONSIDERACIONES

Se ha pasado revista a la historia en aquellos aspectos que podrían dar alguna luz en lo que al origen del Flamenco se refiere, haciendo finalmente unas puntualizaciones, para resaltar algunos puntos importantes en los gitanos tanto los que habitan en España como en otros pueblos, para hacer las deducciones correspondientes con todos los datos obtenidos, que nos permitan llegar a alguna conclusión, bien afirmando todo lo que hasta la fecha se ha investigado, e incluso añadiendo algunos aspectos nuevos que permitan conocer de una forma definitiva, como se origina el Flamenco y que procedencia tiene.



Por la historia vemos, que únicamente tienen importancia singular en lo que al tema en estudio se refiere, las civilizaciones árabes y gitanas que han llegado a la Península Ibérica, puesto que todas las demás civilizaciones que se han establecido, si bien han formado un sedimento que ha originado unas gentes como los habitantes de Andalucía, los andaluces, no han originado un arte como el Flamenco.

Los árabes nos han proporcionado una prueba muy importante en sentido negativo, ya que su aportación por su invención de la poesía arábigo-andaluza, la moaxaca y el zejel, nos ha permitido tener la seguridad de que el Pueblo Árabe no ha sido el originario del Cante Flamenco, ni que la cultura que han aportado con su asentamiento en España, haya venido con unos cantes originados en la misma, que se puedan identificar con el Cante Flamenco, ya que lo único que han hecho con la moaxaca y el zejel ha sido el que se descubran las Jarchas que, como una constante en el suelo ibérico y cantada por los andaluces, ha originado el Cante Flamenco.

Por otro lado, nos hemos referido a la otra civilización que han aportado los gitanos, la que nos ha conducido a la necesidad de estudiar con algún detalle, no solamente sus costumbres y forma de actuar, sino su lenguaje y emigraciones para conocer su comportamiento y actuación en los países que llegan, por presumir que con esos datos se pueda llegar a alguna conclusión, lo que nos ha hecho puntualizar como un resumen los datos que consideramos de suma importancia, para ver la posibilidad de acoplamiento para determinar los orígenes del Cante Flamenco.

Por el asentamiento de los árabes en España y consecuencia de sus creaciones, ha tenido lugar el consiguiente descubrimiento de Stern en 1948 de la Jarcha Romance, llegando por ello la mayoría de los investigadores a la conclusión, de que el Cante Flamenco tiene su procedencia y origen en Andalucía, teniendo bien contrastada su paternidad, en las personas que han poblado de muy antiguo dicha región, concretamente en el Pueblo Andaluz, y por consiguiente resultar un derivado de su cultura.

Sin embargo, así dichas las cosas, se está cometiendo un error manifiesto que se lleva acumulado muchos años por generalizar una cuestión que da como resultado, el incluir la totalidad del Cante Flamenco en la teoría señalada.

Si se hubiese expresado con las palabras «casi todo», o bien, «la mayor parte», no se habría cometido el error que, por otro lado, sería necesario preguntar, donde se encontraba el resto, qué es lo que se determina con el presente ensayo.

Algo parecido sucedería si se hablase del Cante Flamenco como de origen gitano, puesto que se cometería el mismo error, al generalizar la cuestión, refiriéndose a la totalidad del Cante Flamenco, olvidando que el Pueblo Gitano ha llegado a España siete siglos más tarde que lo hicieran los árabes, cuando en Andalucía estaban cansados de cantar con propio estilo como expresión de su cultura, las coplas resultantes de las Jarchas Romances que dieron lugar a la Canción Andaluza y como solución particular a la misma, al Cante Flamenco, como creación de los andaluces.



Parece que se expresa un sentimiento pasional cuando se habla del Cante Flamenco con su origen en el Pueblo Gitano, puesto que la mayoría de los autores con alguna erudición en lo que al Flamenco se refiere, afirman que nada tienen que ver los gitanos en el origen y procedencia de ese arte, al razonar de un forma que parece incontestable, con la realidad de que únicamente cantan flamenco los gitanos españoles, puesto que manifestaciones tanto de cante como de baile flamenco, son desconocidas entre los gitanos que se encuentran en otros países como Francia, Hungría, Alemania, Rusia, etc., que según hemos relatado se encuentran afincados hace siglos en los países que hemos mencionado.

El razonamiento parece aplastante, pero no es más que un sofisma, puesto que no es cierto al existir una fácil explicación en contrario y que muy sesgadamente se ha expresado, al hablar de la cultura que aportan otros pueblos que se asientan en países diferentes al suyo, presentándose en éstos con su música, cantes y bailes, que interpretan ante las gentes del país que llegan; si tiene alguna afinidad con los que existen en el nuevo país de adopción, aumentan el acervo cultural del mismo, y si no existe nada en común que pueda hacer que esos cantes se integren en el pueblo ocupado, se conservan solamente en los grupos que se han asentado, perdiendo el arraigo con el tiempo y que a través de pocas generaciones han desaparecido sin dejar rastro, como consecuencia de haberse integrado con las gentes del lugar que habitan y cantar lo mismo que ellos.

Esta es la causa de que no existan gitanos que canten flamenco en todos los países que se encuentran, salvo los españoles, puesto que aquí, en España, ha sido el único país de los que se han asentado en que han encontrado alguna afinidad con algunos cantes suyos que han aportado, lo que ha dado lugar por la genial pasión que posee esta raza, que hayan aprendido otros muchos cantes creados por el Pueblo Andaluz, formando entre ambos ese conjunto que es el Cante Flamenco, en que una gran parte se debe a los andaluces, y otra mucho más pequeña a los gitanos, según vamos a probar.

En España confirmando lo afirmado anteriormente, también existen gitanos que no conocen el Flamenco por las razones apuntadas, como por ejemplo los gitanos asentados desde hace siglos en las estribaciones del Pirineo Navarro, concretamente en el Valle de Baztán, que son gitanos tan integrados en el país que habitan que han perdido hasta su idioma original, puesto que se expresan en la lengua del país, el vascuence, y también pero mal, en castellano, y como es natural del Flamenco no saben nada, puesto que a pesar de haber llegado con su lengua y canciones, la poca afinidad con la cultura existente en el lugar de adopción, ha hecho que sus cantes originales se hayan perdido, que si extrapolamos con la escala correspondiente a otros países, es natural que los gitanos asentados en los mismos no canten flamenco, sino que canten otras cosas que sean las que se interpretan en los lugares que habitan.

Resumiendo pues, la lógica con que se presenta el hecho de no cantar flamenco más que los gitanos españoles, supone que lo han aprendido en España y por consiguiente que no lo han originado o inventado, es una



afirmación que ha sido rebatida por las noticias que nos proporciona la historia, de la pérdida con el tiempo de canciones propias que han traído gentes que se ha desplazado de su país a otro, por la inexistencia de afinidad con los cantos autóctonos del país en que se asientan.

Ahora bien, para que algo se pierda es preciso que exista, es decir, que haya una prueba tangible que demuestre la existencia de ese algo que se ha perdido, prueba que se ha obtenido en forma viviente en la Isla de Ceylán incluyéndola en un cassette, que por otro lado su comprobación es fácil para cualquiera que cuente con medios para desplazarse (1).

CANTES COMPARADOS

Si analizamos el conjunto del Cante Flamenco, vemos que en él hay dos parcelas que están perfectamente diferenciadas. Una de ellas constituida por los cantos a los que la guitarra no acompaña y derivados unos de otros, como son las Tonás, Martinetes, Deblas, Carceleras, etc., y otra parcela mucho más grande que incluye el resto del cante, ya que tanto su compás, su música, su copla, presentan notables diferencias con la pequeña parcela que hemos señalado, lo que nos ha conducido a presumir el estar ante orígenes distintos, razón que ha dado lugar a investigar durante muchos años, para tratar de encontrar una prueba que pudiese avalar dicha presunción.

Se estima que esa prueba se ha encontrado después de muchas investigaciones realizadas directamente en la India, Pakistán, y la Isla de Ceylán, a través de varios viajes por esa parte de Asia, en que en una visita al Sur de Ceylán y en el interior de la isla, en una ciudad llamada Kandy, realizada con el objeto de asistir a unas fiestas que celebraban en honor de Buda, se ha presenciado una manifestación muy expresiva del folklore de los Cingaleses, produciendo una impresión imborrable sus cantes y bailes autóctonos de enorme antigüedad, con una riqueza y variedad digna de la mayor alabanza, dando lugar a haber podido recoger en una cassette algunos de sus cantes, que han producido un choque tremendo al creer haber encontrado en uno de ellos la prueba que se buscaba desde hace muchos años.

El cante de referencia tiene el nombre de JAGA GEE, y está interpretado por los autores cingaleses K.N. GNANVATHIE y SUDARMA KOSGODA en lengua PALI.

En la referida cassette van incluídos los cantes que siguen:

Nº	AUTORES	CANTE
1º	Juan Talega	Martinete
2º	Diego Clavel	Martinete
3º	Tía Anica la Piriñaca	Martinete
4º	Antonio Mairena	Martinete, Toná y Debla
5º	Rodolfo Parrita	Debla
6º	Niño Gloria	Martinete y Toná
7º	Tomás Pavón	Martinete y Debla
8º	Manolo Caracol	Martinete
9º	José Menese	Martinete



Las diferencias a que hemos aludido no solamente se encuentran entre Oriente y Occidente, sino también en el conjunto de los cantes que como patrón de comparación hemos incluidos en la cassette grabada, entre los que se encuentran los martinets interpretados por los legendarios gitanos Juan Talega y el Niño Gloria, que presentan una gran diferencia que se acusa como es natural en la interpretación, puesto que conserva las reglas del buen decir flamenco, como son el mantenimiento de los tercios del cante y compás.

Existe mayor diferencia entre el cante de Juan Talega y el del maestro de la Puebla José Menese, que entre el de este último y el cingalés del Jaga Gee, puesto que ambos cantes respetan escrupulosamente los tercios en que se desarrolla el martinete y su compás, con perfecta cuadratura en su ejecución sobre todo en su primera parte, por lo que se puede afirmar sin duda alguna, que el Jaga Gee cingalés es el primitivo martinete interpretado por el Pueblo Gitano en su ancestral Pali, lo que es fácil de comprobar si se escucha dicha grabación.

RESULTADOS

La antigüedad de los cantos cingaleses entroncados con su religión forman parte de su cultura, donde las costumbres perviven a lo largo de la historia sin apenas haberse modificado, a causa de la gran pobreza en que se ha desarrollado, que todavía subsiste en esta postrimería del siglo XX en que vivimos que, por esa circunstancia, hay poca evolución en su civilización y cultura, y especialmente a esa parte que se refiere a su música y cantes.

Esos cantes que hemos indicado y que aquí se identifican como aquellos a los que la guitarra no acompaña, Tonás, Martinets, etc., y del resto a que anteriormente hemos hecho referencia, componen las dos partes que forman la totalidad del Cante Flamenco, las cuales han podido tener un origen distinto, por lo anteriormente apuntado, que forzosamente hay que admitir, puesto que cantes afines a una de las partes, se encuentran en otros pueblos geográficamente situados en otras latitudes, en los que los gitanos tienen antigua carta de residencia, tan remota como la que pueda corresponder a los pobladores de Andalucía, los andaluces.

Como consecuencia de todo lo señalado, existe una presunción debidamente fundamentada, de que esa parcela del Cante Flamenco compuesta por las Tonás, Martinets, Deblas, Carceleras, etc., pueden haberse originado en una cultura que nos llega de Oriente con la emigración gitana, existiendo una prueba que nos permite afirmar dicho aserto, como es el cante interpretado por gitanos de otras latitudes en la primitiva lengua gitana PALI.

El resto del Cante Flamenco con una extensión mucho más grande que constituye la gran parcela del mismo, tiene su origen y procedencia en la cultura andaluza como gran patrimonio del Pueblo Andalúz, puesto que el descubrimiento aportado por Stern en 1984 de la Jarcha Romance, ha demostrado que el Cante Flamenco no procede de estamentos árabes, bereberes, etc., sino que su origen es netamente andalúz, como un producto resultante de la cultura de sus gentes, al desarrollar con su estilo y costumbre, esa constante en el suelo ibérico que es la Jarcha Romance.



Así pues, el asignar esa pequeña parcela del Cante Flamenco compuesta por los cantes sin guitarra al Pueblo Gitano, en contraposición a esa otra gran familia con mucha mayor extensión cuyo origen se debe al Pueblo Andaluz, es una excepción que confirma una regla, por lo que debe considerarse al Cante Flamenco, sin duda alguna procedente de dos orígenes distintos.

INTEGRACIÓN DE CANTES

Los dos grupos de cantes a que nos estamos refiriendo, uno de ellos procedente del Pueblo Gitano venido de Oriente que lo origina, y el otro con origen y procedencia en el Pueblo Andaluz, se funden con el tiempo en un todo, por lo que nos resta solamente el ver como el cante gitano se ha introducido en el Pueblo Andaluz, a través de los muchos años que transcurren desde la llegada a Barcelona del Duque Mihali en 1447, y la Pragmática del Rey Carlos III en 1783 en que comienza la integración gitana en el Pueblo Español, al principiar una época que podemos denominar, empleando el lenguaje actual, de libertad vigilada para el Pueblo Gitano que adquiere oficialmente una residencia controlada.

Es un hecho cierto al que ya nos hemos referido, que anteriormente a la pragmática señalada que establece una pseudo igualdad entre gitanos y payos, los gitanos eran considerados como una "raza maldita", por lo que la expresión de su cultura solamente era posible, en la intimidad de sus reuniones llevadas a efecto en los guetos asignados para residir, puesto que de otra manera, si su expresión era ante otras gentes en lugares distintos de los de obligatoria residencia, las persecuciones a que eran sometidos les acarrearba unos males de tal magnitud, que por instinto de conservación era muy difícil que pudiesen manifestar su cultura cantando y bailando ante otras gentes distintas a las de su raza y, en consecuencia, dar lugar al conocimiento de sus aptitudes artísticas especialmente en lo que al cante y baile se refiere.

Esta forma de vida, prácticamente aislada del resto de otras comunidades extrañas a la raza gitana, ha hecho que los gitanos hayan conservado con pureza sus canciones, por no tener fuerte contacto con otras manifestaciones culturales de esa clase, hasta tener una integración mayor por las pragmáticas que lo autorizaban, habiendo podido aprender canciones distintas a las suyas al tiempo de enseñar las propias que, al haber una afinidad entre ellas, se han conservado ambas.

Por ello, a partir de la Pragmática del Rey Carlos III, se empieza a conocer sus cantes y assimilarlos, no exactamente en el año 1783 en que se publica, sino en el entorno de dicha época, porque posiblemente existían para los gitanos libertades toleradas algunos años antes, lo que viene a coincidir en ese tiempo, con las noticias que nos llegan oralmente transmitidas, de los primeros cantes flamencos interpretados por el aguador jerezano Tío Luis el de la Juliana.

Parece ser que el pregón con que éste anunciaba la venta del agua, lo hacía cantando una de las muchas tonás que han existido, precisamente la que lleva el nombre de Tío Luis el de la Juliana, de la que únicamente se sabe



cómo se llamaba, puesto que con el tiempo no sólo se ha perdido esta, sino más de la treintena de las que únicamente se conocen sus nombres, que dan razón de su existencia; conservándose dos que se conocen bien, y posiblemente muy pocas más.

La pérdida de algunos cantes como las tonás a que nos hemos referido, en una región que es cuna del Flamenco y en pocas generaciones, nos hace suponer lo que ha podido suceder en otros países antagónicos con ese arte, en que los gitanos asentados al no tener nada en común con los del país de adopción, al integrarse en el mismo han desaparecido en poco tiempo.

Lo más probable es que el Tío Luis el de la Juliana en razón de su oficio, fuese buen conocedor de gentes de todos los estratos más o menos populares, entre los que se encontrarían gitanos de los muchos afincados en Jerez de la Frontera y de los que hubiese aprendido sus cantes, puesto que los gitanos al gozar de mayor libertad han podido expresar su cultura, transmitiendo sus cantes otras gentes que, por haberlos escuchado, han sido capaces de asimilarlos para posteriormente imitarlos, realizando interpretaciones con los estilos y caracteres personales del que se tienen noticias directas como es el nombrado Tío Luis el de la Juliana.

La razón de hablar de la asimilación de los cantes gitanos por los andaluces, y que haya sido en Andalucía donde el Cante Flamenco haya tomado carta de naturaleza, se debe fundamentalmente a dos razones, siendo una de ellas la existencia de mayor población gitana en Andalucía que en otras regiones y, la otra, mucho más importante, la que expresa el resultado de la adaptación por afinidad con las canciones interpretadas por el Pueblo Andaluz, puesto que es fácil ver, que a pesar de haber gitanos en otras zonas geográficas, lo poco en común que han tenido y tienen los cantes autóctonos de algunas regiones distintas a la andaluza con los cantes gitanos, por lo que no han hecho posible su integración de la forma y modo que se ha producido en Andalucía.

El haber incluido siempre como una sola unidad el Cante Flamenco, aunque la aportación de otra raza como la gitana haya contribuido a la formación de una pequeña parte de ese conjunto, es debido a la integración que se ha producido en el tiempo con los cantes existentes en Andalucía, puesto que la voluntad de que las canciones que llegan de otros pueblos permanezcan, corresponde a los ejecutantes, que en general es la mayoría de las gentes que se afincan, puesto que por si solas las canciones no se conservan. O quedan incorporadas al pueblo, o si son rechazadas por la causa que sea, pasan como se ha dicho anteriormente al olvido inmediato.

Lo que ha sucedido con los cantes aportados por el Pueblo Gitano en Andalucía, es que por no haber resultado extraño a otros existentes y ser complementarios de los mismos, es por lo que se han conservado y permanecido a pesar de tener orígenes distintos, habiéndose acoplado para formar ese conjunto extraordinario y maravilloso con una riqueza y personalidad singular que se conoce con el nombre de Cante Flamenco.

Como resumen final de todo lo que se ha expuesto, llegamos a las siguientes conclusiones:



CONCLUSIONES

1ª El conjunto de canciones que principalmente se interpretan en Andalucía acompañadas o no de la guitarra, por un estrato de la sociedad compuesto por tocaores, cantaores y bailaores, es lo que se conoce por Cante Flamenco o simplemente Flamenco, y que en su conjunto procede de dos orígenes distintos.

2ª La parte del Flamenco correspondiente a esa parcela del mismo, formada por las tonás, martinets, deblas, carceleras, etc., que se cantan sin ser acompañadas a la guitarra, tienen su origen y procedencia en el Pueblo Gitano.

3ª La parte del Flamenco que corresponde al resto del mismo, es decir, a su conjunto con la excepción de los cantes indicados en el apartado 2º, como son, soleares, fandangos, y demás cantes, tienen su origen en el Pueblo Andaluz.

4ª La prueba del origen gitano de los cantes señalados en el apartado 2º, se encuentra en la Isla de Ceylán, en que los gitanos asentados en la misma interpretan cantos en la antigua lengua primitiva gitana Pali, especialmente uno conocido con el nombre de Jaga Gee, de gran afinidad con los martinets interpretados por los diversos cantaores españoles tanto gitanos como payos.

5ª La prueba del origen andaluz del Flamenco con la excepción de los cantes indicado en el apartado 2º, reside en la Jarcha Romance descubierta por S. M. Stern en 1948 en moaxacas hebreas, y redescubierta más tarde en moaxacas árabes por el ilustre erudito Emilio García Gómez.

6ª A pesar de tener orígenes distintos las dos partes del Flamenco señaladas, el complemento, buen acoplamiento y afinidad de ambas partes, ha hecho posible la formación de un todo incluido en un contexto que se identifica como **CANTE FLAMENCO**

A. Espinós

Madrid, febrero 1986.

(1) La cassette a que se alude debe encontrarse en la fonoteca de la Cátedra de Flamencología, a disposición de los investigadores.



*Gitanos españoles de tipo hindú. Fotografía de
Ruiz Vernacci, en "Gitanos de la Bética", de
José Carlos de Luna.*



APUNTES PARA UNA ESTÉTICA SINTÉTICA.

JUAN VERGILLOS GÓMEZ

LICENCIADO EN FILOSOFÍA. UNIVERSIDAD DE GRANADA.

1. UNA PARADOJA DE LOS ESTUDIOS FLAMENCOS.

Uno de los aspectos más problemáticos de los estudios sobre el flamenco es la especulación con respecto a sus orígenes, no solo musicales, sino también sociológicos, estéticos, etc., factores que sin duda van unidos. Aquí trataremos de apuntar algunas reflexiones sobre la estética flamenca a propósito de algunos estudios llevados a cabo en los últimos tiempos que, en este sentido, y partiendo del elemento musical, nos parecen interesantes, lejos ya de peregrinas teorías sobre «etapas herméticas» y demás pasados heroicos, que deberían considerarse superadas, o al menos puestas en duda en cuanto a su rigor científico. Como introducción a la cuestión, vamos a considerar algunos datos respecto a las vinculaciones musicales del flamenco con la música árabe y con la música tradicional, dos campos de investigaciones igualmente interesantes, pero ante los que nos encontramos con una situación paradójica, pues lo que a priori parecería la influencia más cercana, la de la música tradicional, no ha sido objeto de una atención de la que han gozado otras posibles influencias, tal vez más difícilmente explicables.

En este sentido nos permitimos apuntar una cuestión previa. Desde la segunda mitad del siglo pasado los asuntos relacionados con «la ciencia», «el positivismo», «lo empírico», etc., gozan del prestigio que en otras épocas tuvieron otras ideologías, quizá, la religión. Debido a los avances de las ciencias físicas, su método, el procedimiento hipotético -deductivo experimental, y sus instrumentos, se han convertido en el ejemplo de todo conocimiento que pretenda ser válido. Toda doctrina sólida, aceptable, ha de pasar por el tamiz de la prueba científica. Es evidente que si esto fuera así nos ahorraríamos muchas monsergas, pero también ha de ser evidente que existen disciplinas a las que no queremos renunciar, sin duda útiles para el conocimiento, que en absoluto pueden tomar, sin más, los instrumentos de las ciencias físicas. De entre ellas se pueden señalar la reflexión ética, o la política, o la estética.

Los estudios flamencos, en tanto que disciplina reciente, carecen de método propio, por lo que han de adoptar instrumentos de otras disciplinas como la historia, la sociología, la etnología, la musicología, el análisis literario o la estética. Si hoy día se cuestiona que estas disciplinas, muchas de ellas con más de cien años de tradición, sean científicas, en el sentido antes señalado, puesto que, por ejemplo, carecen de unidad teórica o de un corpus consis-



te, y hasta se admite, en general, por los mismos interesados, que la estética no es, ni puede ser, ni quiere ser ciencia, ¿como es posible que la «flamencología» se nos presente tantas veces como ciencia, en tantos artículos y monografías, sin siquiera señalar cuáles son sus instrumentos científicos, o la tradición disciplinar en la que se apoyan?. Sugerimos pues, a todos los implicados, que si lo consideran oportuno, aclaren cuál es su concepción de lo científico, o simplemente quiten el subtítulo a sus estudios, que no por eso van a aportar más o menos al conocimiento del flamenco.

Toda investigación centrada en aspectos de los que no existen datos, testimonios escritos o de otro tipo, se nos aparece como engorrosa. Así en lo que se refiere a los orígenes, e influencias musicales del flamenco en dichos orígenes, nos encontramos con que no hay datos, no ya para corroborar algún argumento, sino para formular una hipótesis consistente. A pesar de esta ausencia, o quizá precisamente por ello, este ha sido uno de los campos en que han aparecido las más diversas teorías. Se ha señalado, desde distintos ámbitos, la presencia de elementos musicales arábigos - andaluces, de músicas judías, y de las liturgias cristianas. En este aspecto las mas extravagantes quizá sean aquellas teorías que niegan cualquier paternidad «extraandaluza», incluyendo en esta consideración también a los elementos gitanos, y elevan la vista a mitos anteriores, supuestamente más propios o autóctonos. Una vez más es necesario señalar que nos topamos con una realidad multirracial y multicultural: Andalucía, en general y el flamenco en particular.

Con respecto a la influencia o la huella árabe, en tanto que sustrato o precedente inmediato del flamenco, hay que considerarlo como un tópico que se remonta al menos hasta Washinton Irving (1783-1859), cuyos relatos e impresiones sobre Andalucía están marcados por su visión de una «Andalucía morisca» irreal (1), procedente de ciertos ideales literarios románticos no ya extraandaluces, sino extraespañoles en su origen. En todo caso obedecía a unos estereotipos que nada tenían que ver con la realidad social andaluza. Aun considerando como fiables las fuentes que datan en los últimos años del siglo XVIII las primeras noticias que apuntan un germen flamenco, es difícil admitir una supuesta influencia árabe directa, que no explique el paréntesis temporal.

Hemos de acudir a los pocos datos disponibles: a lo que se conoce de la historia de la música árabe, como parte de un todo cultural. Y, en concreto, a las manifestaciones musicales de Al-Andalus. A esta historia solo podemos acceder, parcialmente, a través de algunos documentos pertinentes. Por un lado, los pocos estudios y testimonios musicales directos de la época, difíciles de desentrañar para los estudiosos de hoy, puesto que se trata de una música de gran tradición oral, lo que hace que los tratados den demasiadas cosas por supuestas, al menos para ser medianamente descifrados por los investigadores. Por otro lado la música árabe actual. Resultando valiosísima, en este sentido, la presencia de esos fósiles vivientes que son las orquestas andalusí del norte de África, prodigio posibilitado por un supuesto carácter conservador de la cultura árabe.

En este punto abrimos un paréntesis para señalar que el considerar el inmovilismo como algo propio del mundo árabe, característico de su libro



fundador, sería obviar, para empezar, el cambio que se produce en una sociedad prácticamente nómada, hasta llegar al esplendor cultural que se da en el mundo árabe en la baja Edad Media. La figura de Abu-l-Hasán Ali Ibn Oafí, Ziriab (2), sería suficiente para constatar, en el ámbito de lo que nos ocupa, cómo pudo llegar a evolucionar un arte en el mundo árabe en una sola generación. Con esto queremos decir que es difícil admitir que se pueda acceder al tipo de música que se hiciera en Al-Andalus, sin poner al menos una interrogación en la idea de que una manifestación cultural, oral en este caso, puede permanecer intacta a lo largo de los siglos.

Vayamos finalmente a lo que nos interesa, a las posibles conexiones. Se han señalado coincidencias en lo que se refiere a algunos elementos técnicos, elementos no exclusivos, por otra parte, de las manifestaciones musicales tratadas. Estos son, entre otros, el uso del llamado modo dórico (3), la presencia de intervalos microtonales (4), la profusión de melismas (5). Estos elementos podrían llevar la cuestión más lejos: hasta el canto litúrgico bizantino (Manuel de Falla, véase sus «Escritos sobre música» (6)), o, incluso, hasta la música Indopaquistaní (así Aziz Balouch en su obra «Cante Jondo» (7)). Steingress (8) ha señalado que la presencia de estos elementos «orientalizantes» en la música «andaluza» de la segunda mitad del siglo pasado afecta incluso a la música «cult», puesto que es consecuencia de la estética romántica, de lo que ha llamado «la búsqueda romántica de la cadencia oriental». Sin embargo esta demanda cultural romántica busca, asimismo, esta cadencia en los romances y el cancionero tradicional en general, que resurge gracias a ello. Falla toma la idea de su maestro, Pedrell, de que el orientalismo de algunas músicas tradicionales españolas procedería de la civilización bizantina, cuya influencia en lo popular se debe al uso hecho por la Iglesia Católica en España, antes de que en el siglo XI se impusiera la liturgia gregoriana romana, de músicas de origen bizantino.

Al margen de estas conexiones, que sin duda vienen abriendo caminos a la investigación desde hace tiempo, queremos resaltar aquí otra que podría ser igualmente interesante, y que pocas veces suele señalarse. La hipótesis fue propuesta, que nosotros sepamos, por la profesora Isabel Osuna Lucena, catedrática de Historia de la música de la Universidad de Sevilla, en el transcurso del ciclo organizado en el curso 95-96, por el Aula Universitaria de Flamenco de Jerez de la Frontera. Una coincidencia muy interesante, a juicio de Isabel Osuna, entre el flamenco y la música árabe se refiere a un aspecto subjetivo de la expresión artística: precisamente el fuerte acento expresivo de ambas músicas. La expresividad individual (¿el Duende?) que ha llevado a las formas del arte flamenco a un grado de estilización que las aleja de la definición tradicional de lo folclórico, o las hace un folclore especial, y que quizá sea posible relacionar con la *Shama* característica de la música árabe.

2. EL FLAMENCO SE CANTA EN CASTELLANO.

El tópico romántico consistente en relacionar el flamenco con culturas que resultan más o menos exóticas, de entre las que se sigue llevando la palma la árabe, se mantiene con buena salud, por lo que parece, tanto en



estudios como en conversaciones. Esto no tiene nada de particular si pensamos, por ejemplo, en los viajeros del siglo XIX, (Irving, Borrow, Gautier o Ford) pero resulta clarificador si lo comparamos con la relativa ausencia de estudios o propuestas que relacionen el flamenco con el folclore. Con el folclore andaluz, que está claramente relacionado con el folclore castellano. Es extraño, efectivamente. Puesto que, mientras en muchas ocasiones el público no especializado confunde el flamenco con el folclore de Andalucía, incluso de España, es cierto que respecto a los estudios del flamenco hubo desde el primer momento, desde las primeras descripciones y consideraciones en relación a este arte, una tendencia a ver en él rasgos de exclusividad, diferenciadores respecto a lo «meramente» folclórico. La cuestión se torna hoy especialmente problemática; hoy, que se va perdiendo la referencia de qué es efectivamente lo folclórico, lo ligado al ciclo religioso o festivo, el arte cantado por no profesionales, etc. ...

Algunos estudiosos han señalado varios factores como posibles causas de este «olvido» en los estudios de lo flamenco. En primer lugar, ese carácter de exclusividad, ya apuntado, y que sin duda es herencia romántica, pero que ha sido propiciado por elementos internos del arte flamenco. La vinculación entre el flamenco y la estética romántica ha sido puesta de manifiesto, tal y como hemos señalado, en el estudio de Steingress «Sociología del cante flamenco» publicado hace pocos años. Este arte no está ligado, en general, a una funcionalidad cíclica. Por otro lado, en el flamenco se ha dado un grado de estilización (¿de profesionalización?) propiciada por la labor artístico creadora de sus intérpretes.

Otro factor apuntado como posible motivo de la ausencia de referencias sólidas al folclore, en los estudios de lo flamenco, es la falta de análisis musicológicos serios en este sentido. Esto es, sin duda, causa y también consecuencia del problema. En este aspecto ha habido en los últimos tiempos algunos estudios que pretenden señalar un camino en aras a superar este vacío. Así la Cátedra de Flamencología de Jerez, y en concreto Manuel Naranjo Loreto, responsable del aula de Folclore de esta institución, ha aportado ejemplos de vinculaciones melódicas, literarias y estéticas entre elementos tradicionales populares y elementos flamencos. De entre ellos, expuestos en conferencias y publicaciones (9), destacaríamos algunas ilustraciones de parentescos melódicos entre músicas tradicionales populares y estilos flamenco, que nos parece que pueden evidenciar el asunto de una manera muy directa. Así entre una jota recogida en la provincia de Madrid y las alegrías, tal y como se cantaban hace cincuenta años, mas vinculadas al baile, y a la tradición oral, que las actuales interpretaciones, observamos estos parentescos. O la pervivencia del clásico fandango, en las manifestaciones musicales populares de tradición de buena parte de la península es otra muestra clara. Pero el ejemplo más llamativo es, sin duda, el de la pervivencia de letras y melodía muy antiguas de seguidillas manchegas en un tipo de bulerías, habitualmente ligadas al baile, a la fiesta colectiva; en concreto en grabaciones de artistas cuyo arte está fuertemente vinculado a la tradición oral gitana, como Manuel Soto, Sernita o Bernardo el de los Lobitos (10).



Estas letras y melodías, que son parte de un patrimonio cultural venerado en tanto que señas de identidad de un pueblo y de una etnia, están emparentados, cabría apuntar que maravillosamente, con cantes manchegos y castellanos.

Una vez más los datos huyen de ciertos tópicos que parecen o parecían inamovibles. A veces, en este campo, se da la espalda a lo evidente porque a algunos les resulta poco extraordinario. Es un punto de vista que en absoluto se puede confundir con una hipótesis medianamente consistente. No es de extrañar que las señas de identidad de un pueblo estén próximas o se mezclen con las del pueblo vecino, y menos en el caso de Andalucía. El arte que nos ocupa es una amalgama de elementos musicales diferentes, culturas diferentes, pasados diferentes. De hecho todo arte lo es. A nadie se nos escapa la necesidad que hay de aprender la lección que se deriva del uso instrumental que a veces se ha hecho de un concepto tan problemático como el de la pureza.

Se nos ocurre pensar que una comprensión, en el sentido más amplio de la palabra, lo más adecuada posible de este arte, implica una visión del mismo como arte de síntesis de distintas tradiciones musicales y estéticas. De hecho, tal y como señala Gerhard Steingress en la obra citada, en sus orígenes, ateniéndonos a los datos, asistimos a una combinación de ideas que vienen del romanticismo, y , en forma de costumbrismo, popularísimo y nacionalismo buscan elementos exóticos y populares para la expresión artística, acorde con una nueva realidad social, agrícola, pero también urbana, tradicional pero también individual, la de la segunda mitad del siglo XIX. Tal comprensión ha de ser también sintética. Se trataría de una estética sintética en donde converjan todas las tradiciones que han estado presentes en el flamenco, desde las más evidentes a las más exóticas, asumiendo que, por un lado, la estética romántica es algo intrínseco al flamenco desde sus orígenes, y por otro lado que una comprensión racional de este arte ha de tener en cuenta el análisis histórico y sociológico. Además, el arte flamenco es un arte vivo, y su estética se ha ido adaptando, de manera natural, a los tiempos. Esta estética de amalgama, y hasta contradictoria, la encontramos en las diferentes actitudes de los flamencos de hoy que se pueden resumir en la polémica sobre la pureza. La pervivencia de esta polémica a través de los tiempos es el símbolo de la continuidad de la estética flamenca.

Nuestra hipótesis es que todo arte, toda estética, en tanto que comprensión o explicación del mundo, obedece a (o genera, si la expresión artística es creativa en alto grado) una ideología. Así pues, y admitiendo la necesidad que la estética flamenca tiene de integrar ideologías contrapuestas, hay que mantenerse alerta respecto a posturas exclusivistas de una etnia, nación, o mitología. Ejemplos suficientemente ilustrativos del uso interesado que se puede hacer de la cultura, el idioma, la tradición, nos vienen a todos a la mente.

3. UNA ESTÉTICA FLAMENCA SINTÉTICA.

La utilización de las teorías sistemáticas del arte y de la estética, en relación al arte flamenco, podría arrojar sin duda consideraciones de valor. Ahora bien, nos encontramos ante una propuesta cuanto menos difícil. Por un lado



los estudios flamencos no se han enfrentado nunca de manera directa a problemas estéticos, a pesar de que la mayoría de los mismos no han pasado de ser más que una sucesión de juicios de valor artísticos. En general estos estudios se ha limitado a repetir de manera vaga, o dar vueltas alrededor de la estética romántica anteriormente apuntada, pero sin hacerla patente. Apenas contamos, en este aspecto, con algunos pasajes de obras de González Ciment.

Ultimamente han aparecido, como se ha señalado, algunos estudios que se atienen más a consideraciones históricas o científicas. Pero estos últimos, siendo muy importantes en relación al tema que nos ocupa, deben ser complementados con consideraciones estéticas.

Por otro lado hay que decir que la mayoría de las teorías estéticas actuales han surgido en relación a artes cuya estética mantiene pocas relaciones con lo flamenco. Así las cosas, ¿como es posible una estética flamenca rigurosa a finales del siglo XX? ¿Podemos discutir sobre valores jondos a finales del siglo del *Guernica*, del *Urinario* de Duchamp, a treinta años de la sopa Champbell? ¿Cómo es posible el arte jondo, y una reflexión sobre el mismo, en un mundo en el que se vienen poniendo en duda los valores de la modernidad desde hace años?.

La estética romántica, portadora de valores estéticos como el de la genialidad, lo sublime, la emoción artística, etc., (valores en los que hemos de identificar conceptos como la gracia, el duende, el monstruo, y otros términos de la estética popular del flamenco) nace, o se consolida, en el siglo XIX, pero es una consecuencia del capital de ideas de la modernidad, del racionalismo y del idealismo. El siglo XX es el siglo en el que se consolidan los ideales de la modernidad, en que estos se hacen populares, y es por esto el siglo en que estos valores entran en crisis. En el ámbito de la estética, esta es la época en que los conceptos que antes hemos señalado están en boca de todo el mundo. Sin embargo artistas, filósofos, científicos, intelectuales, etc., vienen cuestionando los valores esenciales de la modernidad (razón, libertad, objetividad, verdad, etc.) desde principios del siglo, en realidad desde antes. En el campo del valor artístico y su reflexión, las ideas del arte como valor en sí, el desinterés, la belleza, lo sublime, son conceptos en crisis.

El hecho de que la estética flamenca romántica, que podemos llamar tradicional, se muestre hoy consistente no es algo extraño ya que el flamenco, aunque minoritario, sigue siendo, ante todo, un arte popular. Así pues, es posible que no precise una estética nueva. Sin embargo nuestra sugerencia pretende enmarcar la reflexión estética en el ámbito de los nuevos estudios de lo flamenco, que demandan una filosofía del arte flamenco nueva. El flamenco es hoy, como sabemos, universal. Como fenómeno planetario exige consideraciones que pretendan generalidad, universalidad, que vayan más allá, en la medida de lo posible, de las limitaciones étnicas, geográficas, ideológicas. Es posible que toda ideología posea pretensiones de este tipo, en el fondo, pero hoy en día la universalidad exige saber qué pasa en el mundo. En el flamenco encontramos cada día más ejemplos de gente con pretensiones de universalidad. En el campo de la creación vemos que hay artistas preocupados por buscar un lenguaje amplio, universal (11). En lo que con-



cierne a la especulación, esto exige, por un lado, rigor científico, rigor del que, afortunadamente, encontramos cada día más ejemplos en los estudios flamencos, y por otro, rigor reflexivo. De la misma manera que asistimos al fenómeno del nuevo flamenco, y de una nueva investigación sobre lo flamenco, proponemos una reflexión actualizada sobre el flamenco. En realidad todo es poner en conexión ideas que iluminen a propósito del hecho de que estamos en el mundo.

Este tipo de reflexión se está dando ya, en la creación, en las investigaciones, en las discusiones, en las críticas, porque todo arte es de su tiempo. Utiliza materiales antiguos y actuales, porque es una estética sintética. Lo que estamos intentando es aclarar qué tipo de instrumentos está utilizando. Veamos algunos de ellos.

3.1. LA ESTÉTICA FLAMENCA TRADICIONALISTA.

El origen de la estética tradicional ha sido estudiado, en sus aspectos históricos y sociológicos, por Steingress. Pero aquí, interesados por la estética flamenca de hoy, lo que queremos analizar son los elementos de una estética tradicional, o más bien tradicionalista, que sigue siendo dominante entre los artistas, y también en estudiosos y aficionados, actualmente. El creador flamenco, al expresar su arte, pone de manifiesto su propia concepción de la actividad artística, y también del mundo. Podemos decir que la reflexión sobre la forma artística es inherente a toda manifestación artística, y pensamos que ello hace que la autoreferencia no sea una característica exclusiva del arte de vanguardia, o de ciertas tendencias del siglo XX, sino que, tomando el argumento de Sklovskij (12) de que lo específicamente artístico es la autoreferencia, con la salvedad de que esta autoreferencia no atañe únicamente a la forma, o sea, que ella implica a la concepción del mundo que exprese la obra de arte, lo que tradicionalmente se ha considerado su contenido, lo aplicamos a toda manifestación que consideramos artística. En realidad creemos que esta salvedad no lo es tanto, porque el formalismo ruso de principios de siglo rompió, de alguna manera, con esa dualidad forma - contenido. Señalamos pues que nuestra teoría estética no distingue entre posturas formalistas y expresionistas como posiciones radicales. Forma y expresión son inseparables, según esto.

Sería tal vez posible, o aconsejable, distinguir entre la estética de los creadores y la de los estudiosos, y tal vez hacer una tercera distinción en relación a los aficionados, pero por ahora nos limitaremos a considerar la estética flamenca, la estética sintética que perseguimos, que ha de clarificar y asumir todas las estéticas posibles del flamenco, presentando conjuntamente ejemplos de actitudes de los diferentes colectivos flamencos, señalando que nuestra reflexión apunta esencialmente a la creación, considerada como la actividad propiamente artística. Tal y como se hace en la mayoría de los estudios actuales, nos fijamos de forma especial en el cante flamenco, como la expresión más completa y genuina del flamenco hoy día.

¿Qué elementos podemos señalar como característicos de esta estética tradicionalista?. En primer lugar el concepto de **AUTENTICIDAD**. En nume-



rosas ocasiones se reclama la existencia de un arte flamenco *legítimo* respecto a otro que, o no es flamenco, o no es arte, o no es ni flamenco ni arte. La autenticidad en el flamenco se entiende en dos vertientes: la autenticidad vital, y la autenticidad artística. Dos vertientes que, como se puede comprender, convergen. La autenticidad está asimismo relacionada con la expresividad, entendiendo este concepto en el sentido antes aducido al emparentar el flamenco con la música árabe, la expresividad flamenca con la Shama. Esta estética tradicionalista maneja conceptos que, aunque en principio puedan parecer equívocos, se entienden bien en el marco flamenco: desde la gracia, el duende, el pellizco, etc., hasta la famosa frase de la Piriñaca, que es la declaración más precisa y concisa posible de esta expresividad, y que, una vez más, no nos resistimos a transcribir: «Cuando canto la boca me sabe a sangre». El arte flamenco exige a sus partícipes una entrega total, ya que se alza hasta los niveles filosóficos más altos: la vida, las pasiones, el desconcierto, la soledad, el sufrimiento, la muerte. El flamenco se dirige a nosotros en tanto que hombres. Cabe en sus versos toda la vida. La expresividad, la autenticidad, el duende, exige, asimismo, la *identificación*, otro concepto fundamental de la estética tradicionalista, aunque puesto de manifiesto en menos ocasiones. El artista, al cantar, crea, hace suya la letra, identificándose con el sentimiento que expresa y que él crea en ese momento. Y el receptor siente lo que al artista le ocurre. En la fiesta colectiva la identificación llega hasta tal punto que todos, guitarristas, cantaores, bailaores, palmeros, participan de un mismo y exacto sentimiento, y el guitarrista canta y los palmeros bailan, y el público se levanta de sus asientos.

Sin duda que este es uno de los elementos de la estética flamenca tradicionalista más fundamentales, y creemos que expresa uno de los rasgos centrales del flamenco, que hace a este arte tan característico. Por eso creemos que siempre que exista flamenco existirán, transformados tal vez, estos conceptos. Pensamos que cualquier estética flamenca ha de ocuparse de ellos de manera central.

Relacionado asimismo con la autenticidad está, dentro de la estética tradicionalista, el concepto de *tradición*. En esta estética lo auténtico, lo puro, es lo originario, lo antiguo, lo primario. Lo primitivo es un valor, en general, en el mundo flamenco, y no es objeto de ningún cuestionamiento. Así puede resultar curiosa la siguiente comparación: el movimiento literario llamado *ossianismo* (13) obedece a las mismas motivaciones que el movimiento flamenco llamado *mairenismo*. Ambos son fruto de una búsqueda de un pasado mitificado, de un pasado «auténtico». Ambos, en el fondo, obedecen a una misma actitud romántica. Y sobre ambos planea la misma sombra de artificiosidad.

Otro elemento destacable de esta estética, aunque menos fundamental que el anterior, tiene que ver con la técnica y, como el de la autenticidad, no es exclusivo del flamenco: se trata del **VIRTUOSISMO**. Se entiende este virtuosismo en relación a elementos técnicos o plásticos relacionados con la tesitura, el timbre de voz, la técnica melismática, o la digitación y el ritmo, en lo que se refiere al cante y al toque, y a sus correspondencias en el baile. Sin



embargo en la estética flamenca las actitudes vitales, la autenticidad, suelen resaltarse sobre las cuestiones técnicas y formales, hasta el punto de que artistas con una técnica desbordante pueden resultar fríos y sin pellizco para el aficionado. El acento sobre los elementos filosóficos o vitales respecto de elementos de medio de expresión ha llevado a veces a controversias que enfrentan a la corriente «auténtica» con un tipo de flamenco «preciosista», considerado más banal: lo puro frente a lo no puro, el cante grande y el cante chico, el cante gitano frente al andaluz, etc. Tal controversia tiene su correspondencia técnica en que los cantes rítmicos, con compás, resultan más auténticos que los cantes más melódicos.

Un último elemento de esta estética tradicionalista que queremos señalar, está emparentado con el concepto de tradición, y se refiere a las periódicas **REVOLUCIONES** que se suceden en este arte. Una estética tradicionalista solo es posible si genera dentro de sí elementos a los que enfrentar la tradición. La estética tradicionalista busca constantemente la revolución a la que enfrentar la tradición. En ningún otro arte es tan inquietante la novedad, y no hay muchos artes que precisen de «Manifiestos en defensa de la pureza». No hay arte que genere tanto herejes. La revolución del «Nuevo Flamenco», contra la que se han arrojado ríos de tinta, y que a la postre parece estar resultando muy útil al flamenco, no es una revolución. Es simplemente la influencia de una cultura dominante, mayoritaria, en lo musical, como es el pop o el rock. Revolución mayor fue sin duda la llevada a cabo por Marchena, cuya actitud afectó, desde dentro, directamente a los fundamentos de la estética del flamenco, puesto que, en palabras de González Climent, «secularizó lo más exotérico de la trasmisibilidad oral, replanteó lo arcaizante, desembarazó procedimientos herenciales...» (14), en otras palabras, atentó contra los mismos cimientos de la tradición. Hoy día, sin embargo, esta revolución ha sido asumida por la estética flamenca y ha pasado a formar parte de su ideario. ¿Acaso no fue considerado hereje Chacón, cuya obra es hoy uno de los pilares fundamentales de la tradición flamenca?. Otro ejemplo: los cafés cantantes. Considerados por algunos la «Edad de Oro» del flamenco, para otros es, ya, una época de decadencia (Demófilo en su tiempo, o Molina y Mairena desde una perspectiva histórica). La historia de los creadores flamencos viene a ser, poco más o menos, la historia de sus heterodoxos: Silverio, Chacón, La Niña de los Peines, Marchena, Caracol, Camarón...

3.2. TENSIONES DE LA ESTÉTICA FLAMENCA SINTÉTICA.

Tal y como se ha señalado antes, una estética sintética no es una estética que vaya a romper con la estética tradicional, de la que hemos esbozado algunos elementos, sino, al contrario, es más bien una reflexión actualizada de la misma, que es lo que pretendemos apuntar en este trabajo. En ella se integran, armónica o contradictoriamente, todos los elementos que convergen en la valoración artística del flamenco, pero tratando de evitar, en la medida de lo posible, puntos de vista excesivamente parciales o excluyentes. La integración de elementos dispares ha de generar, sin duda tensiones. Pasemos a analizar algunos de los puntos de tensión de esta nueva técnica:



1º. La tensión que se da entre el **elemento romántico** (emotivismo, exotismo, nacionalismo, popularismo, tradicionalismo,...) y **la comprensión científica o meramente racional**. Tal y como hemos señalado, esta tensión afecta especialmente a las investigaciones sobre lo flamenco, que se encuentran confusas respecto a su estatus. Hemos tratado, más arriba, de poner de manifiesto de manera suficiente esta cuestión.

2º. La tensión **arte para iniciados-arte popular**. El flamenco, aunque es un arte con vocación de universalidad, no puede, en absoluto, renunciar a sus orígenes humanos y geográficos. Pero su pretensión de universalidad choca con la necesidad de conocer cierto parámetros (estéticos, filosóficos, pero también formales) para su adecuada comprensión. La actitud estética ha de diferenciarse claramente de otras actitudes posibles frente a la obra de arte (utilitaria, cognoscitiva, moral, etc...), pero hay que asumir que para que se den las condiciones para que se produzca una adecuada contemplación estética son necesarios ciertos conocimientos, en tanto que código o lenguaje necesario.

3º. La tensión **subjetivismo-objetivismo, y forma-expresión**. Se relacionan con el problema de la identificación. Siendo lo que hemos denominado como la *autenticidad* lo característico de la estética flamenca, esta no puede llevarnos nunca a un arte formal, deshumanizado, en el sentido de Ortega (15). El arte flamenco, pese a su complejidad formal, que deriva más bien de su baraja estilística, y no tanto de su complejidad técnica, siempre será un arte subjetivo, de identificación, en el sentido que antes hemos señalado. El flamenco es, ante todo, expresión, expresión de los sentimientos humanos, y los diferentes palos, la variedad de sus cantes, se adecuan a los diferentes estados de ánimo del hombre.

NOTAS

- (1) En **The Conquest of Granada** (1829) y **The Alhambra** (1832), fruto de un viaje por Andalucía llevado a cabo en 1829. Edición castellana: **Cuentos de la Alhambra**, Cátedra, Madrid, 1996.
- (2) Este mítico músico fundó la primera academia de música de occidente, según la tradición. Vivió en Córdoba, tras su huida de Damasco, durante el emirato de Abd Al-Rahmán II (822-850).
- (3) Es uno de los modos eclesiásticos, géneros de octavas o modelos melódicos de la Edad Media a los que se impusieron, de forma equívoca, los nombres de los modos de la Antigüedad griega. El modo Dórico comenzaba en Re y tendría semitonos entre el II y el III grado, y entre el VI y el VII, siendo además transportable. Desde finales del siglo XIX y principios del XX los compositores han utilizado los esquemas modales como una de las alternativas a la tonalidad.
- (4) También llamados microintervalos. Son los intervalos inferiores al semitono. En el sistema musical occidental, tras la sistematización definitiva de la afinación temperada, el semitono es, o era, el intervalo más pequeño posible. Sin embargo algunos compositores contemporáneos han compuesto obras en las que introducen microintervalos.
- (5) Se dice del fragmento melódico en el que a una sílaba del texto que lo acompaña le corresponden varias notas de la melodía. Habitualmente transcurre por sal-



tos de grado cercanos.

- (6) **Escritos sobre música y músicos**, Colección Austral, 1988. La colección, publicada en 1950, recoge artículos diversos. El que nos ocupa, titulado **El cante jondo, cante primitivo andaluz**, fue publicado con motivo del concurso del año 1922.
- (7) **Cante jondo, su origen y evolución**, publicada en 1955. Citamos esta obra, no porque tenga relación, o sea equiparable al estudio de Falla, sino como mero ejemplo de los caminos a los que puede llegar la investigación en esta línea «orientalista».
- (8) **Sociología del cante flamenco**, Centro Andaluz de Flamenco, Jerez, 1993.
- (9) **Flamenco y folclore**, Revista de Flamencología, Núm. 1, Jerez, 1995.
- (10) **Fiesta en el barrio de Santiago**, Hispavox, 1967, y **Que los lobitos me comían**, Hispavox, 1982. El mismo ejemplo lo encontramos en grabaciones más antiguas, en concreto en otro artista gitano sujeto a la tradición oral como es el Niño Gloria; así en **Fiesta gitana**, Emi-Odeon, 1930.
- (11) Un arte de síntesis, incluso en las formas superficiales: hoy hacen flamenco orquestas sinfónicas y grupos de rock duro, pianistas de jazz e instrumentistas africanos.
- (12) Victor Sklovskij, **El arte como procedimiento**, (1916), en B. M. Eijembaum *et. al.*, **Formalismo y vanguardia**, Madrid, A. Corazón, 1970.
- (13) El origen del ossianismo se sitúa en la obra del poeta escocés James MacPherson que publicó **Fragmentos de poesía antigua**, (1760) y el poema **Fingal**, (1761) atribuyéndolos a un supuesto bardo irlandés del siglo III llamado Ossián. Esto originó una moda de poemarios y leyendas supuestamente tradicionales o populares de pretendido origen medieval.
- (14) **Pepe Marchena y la Ópera Flamenca, y otros ensayos**, Ediciones Demófilo, 1975.
- (15) José Ortega y Gasset, **La deshumanización del arte**, (1921), Colección Austral, 1988. Según nuestro punto de vista Ortega confunde la identificación que en el espectador puede darse en relación a una obra de arte al sentirse vitalmente interesado en relación a la misma, identificación que no tiene por qué afectar a la adecuada observación desde un punto de vista estético, sino que al contrario, podría estimularla, con una actitud personalizadora que inhibe la respuesta estética. Cuando consideramos que la identificación es un elemento importante de la estética flamenca no nos estamos refiriendo a esta personalización autobiográfica inhibidora, sino más bien a una identificación vital filosófica.



"El flamenco es ante todo, expresión de los sentimientos humanos"

*(En la foto, el histórico cantaor Pepe de la Matrona,
cantando acompañado a la guitarra por Félix de Utrera.)*



EPONIMIA FLAMENCA

MANUEL LÓPEZ RODRÍGUEZ

Hemos dedicado algunos años de nuestra vida a investigar en un asunto relacionado con el flamenco que, hasta el momento, no había sido estudiado con la amplitud suficiente para poder sacar conclusiones. Se trata de conocer con el mayor rigor científico la motivación de los apodos de los aristas flamencos. Sabido es que la mayoría de los nombres artísticos de los cantaores, bailaores y guitarristas está basada en un mote o sobrenombre pero desconocemos el porcentaje de los que proceden de un topónimo, de un gentilicio, de un defecto físico, de una característica peculiar del artista o de otra circunstancia específica que lo motivara. El extenso estudio que hemos llevado a cabo está a punto de terminar y su publicación se producirá en breve.

Cuando nuestro querido amigo Juan de la Plata nos brindó la oportunidad de publicar un artículo en la REVISTA DE FLAMENCOLOGIA pensamos que, tal vez, pudiera resultar interesante para los lectores avanzarles algo que, sin desvelar los resultados -de otro lado desconocidos hasta el momento-, pudiera «sonarles» a novedoso; y elegimos el concepto con el que titulamos esta breve nota: el de **eponimia flamenca**, por primera vez en nuestro léxico y que tratamos de acuñar.

En el estudio de los nombres y la idea de nombrar existen algunos textos clásicos que no debemos ignorar. Uno de ellos está contenido en el primer libro de la Biblia, el «Génesis»; otro en la obra de Platón, «Los Diálogos».

El Génesis, Cap. II, vers. 19, nos dice:

«Formado, pues, que hubo de la tierra el Señor Dios todos los animales terrestres y todas las aves del cielo, los trajo a Adán para que viese cómo había de llamar y, en efecto, todos los nombres puestos por Adán a los animales vivientes, éstos son sus nombres propios».

En «Los Diálogos» de Platón, en el capítulo dedicado a «Cratilo o del lenguaje», escrito hace más de dos mil años, el autor pone en boca de Sócrates lo siguiente: «Y Cratilo -dice Sócrates- habla bien cuando dice que hay nombres que son naturales a las cosas, y que no es dado a todo el mundo ser artífices de nombres, y que solo es competente el que sabe qué nombre es natural propio de cada cosa, y acierta a reproducir la idea mediante las letras y las sílabas»; «Quizás parece ridículo, mi querido Hemógenes -dice también Sócrates- decir que las letras y las sílabas revelan las cosas imitándolas. Sin embargo es necesario que así sea. No tenemos otro medio de dar razón de la verdad de las palabras primitivas».

La primera descripción nos muestra, como se ve, el relato genesíaco del primer hombre asignando nombres a los demás seres vivientes y, tal vez, reproduciendo el grito que lanzara cada animal al presentarse. La segunda



es, más bien, un conjunto de párrafos, de ideas, relativas al lenguaje natural, puesto en boca de Sócrates. Pero en ambas se trata de mostrar que el nombre no solamente identifica a la persona o a la cosa nombrada sino que se confunde con ellas.

Fray Luis de León en su interesante obra «De los nombre de Cristo», Libro Primero, Cap. «De los nombres en general», lo dice de otra forma:

«El nombre, si hemos de decirlo en pocas palabras, es una palabra breve que se sustituye por aquello de quien se dice, y se toma por ello mismo. O nombre es aquello mismo que se nombra, no en el ser real y verdadero que ello tiene sino en el ser que le da nuestra boca y entendimiento» ... «y así queda claro lo que al principio dijimos, que el nombre es como imagen de la cosa de quien se dice, o la misma cosa disfrazada en otra manera, que sustituye por ella y se toma por ella».

No es de extrañar que esta fusión de signo y referente constituya para los lingüistas un error semántico, pero es un error que no podemos ignorar.

En resumidas cuentas, lo que estas ideas vienen a decirnos es que, pese a que desde el punto de vista semántico se comete una incorrección al confundir el signo y el referente, el nombre no solo identifica sino que también define. Este «nombre ideal», en el que se da esta coincidencia, es lo que se conoce como **epónimo**; es decir, el nombre que es adecuado a su portador.

Epónimo es un vocablo que viene de antiguo. En la Mitología y en la Historia recibía esta denominación el héroe del cual pretendía descender y haber recibido el nombre una familia, una tribu o un pueblo, en la antigüedad clásica. Al héroe epónimo se le atribuían, incluso, honores divinos.

Pasó luego el vocablo a designar en las ciudades griegas al magistrado que daba su nombre al año durante el cual desempeñaba el cargo, y este nombre figuraba al pie de todos los decretos que publicaba.

En la época moderna se ha mantenido el vocablo con la acepción que recoge el Diccionario de la Lengua, de la Real Academia Española, y que es la siguiente: «Epónimo, ma» 'se aplica al héroe o a la persona que da nombre a un pueblo, a una tribu, a una ciudad, a un período o época'; y aunque parezca diferenciarse de la definición que dimos anteriormente el paso de una a otra es inmediato: una vez identificado el nombre de una persona con ella misma, esta persona, convertida en héroe y admirado por los demás, da nombre a otro grupo de personas, llámese tribu, clan, familia, casta, estirpe o cualquier otro tipo de agrupación humana. En flamenco, la estirpe de «Los Agujeta», por ejemplo.

Por cierto -y sirva de inciso- que en la bibliografía flamenca aparece con frecuencia un vocablo que deberíamos desterrar. Nos referimos a **ralea**, que se hace sinónimo de familia o estirpe. Ralea tiene en castellano una significación despectiva cuando se refiere a personas, castas, razas o linajes y no debiéramos emplearlo cuando queremos referirnos a una verdadera dinastía de excelentes artistas, como la de los «Agujeta» o la de los «Ortega».

Volviendo a nuestra exposición y dejando a un lado el «Génesis» y «Los Diálogos», no cabe duda que este concepto de «nombre ideal», de epónimo, en el que existe una correspondencia entre el nombre y la persona nombrada,



donde mejor se da es en el mote o apodo, pues al atribuir un apodo a una persona o al atribuírselo ella misma se están tomando como referencias cualidades propias de ésta, de ahí la importancia que adquiere el concepto de **epónimo** en el estudio de los apodos y en el conocimiento de los motivos que sirvieron para su asignación.

Existe un caso especial en que el concepto de **epónimo** parece apartarse de las circunstancias señaladas; no solo no se da la coincidencia entre signo y referente sino que, por el contrario, entre ambos se da un contraste total. Es tal el contraste que el mensaje que se envía al exterior se convierte precisamente en coincidencia. Para ello se requieren las dos condiciones siguientes:

a) que el contraste sea lo más acentuado posible. Cuanto mayor sea la diferencia entre el signo y el referente tanto mejor para que el mensaje que se envía deje grabada en el ánimo de los perceptores la idea de coincidencia.

b) que el medio geográfico donde se percibe el mensaje sea sensible a este aparente equívoco, sea capaz de captar el verdadero significado del mensaje; es decir, que esté entrenado para entender que cuando se dice blanco se quiere indicar que es negro.

Tal vez un ejemplo explique mejor lo dicho. Es sabido que en Andalucía a cualquier cosa se le pueden buscar rasgos de humor; cuando decimos ¡fea que es la niña! o ¡mudo que está el niño! lo que queremos decir realmente es que la niña es una preciosidad y que el niño habla más que un sacamuelas. Basta para ello la entonación adecuada y el entrenamiento del perceptor para percibir este tipo de mensajes de doble sentido.

En algunos apodos hemos encontrado este tipo de mensaje con el que no se desea otra cosa que resaltar a la persona portadora del nombre. Este caso especial es frecuente en el mundo flamenco; recuérdese el caso de «La Contrahecha», cuya nominación se basó precisamente en la extraordinaria figura de la bailaora y cantaora sevillana Encarnación Peña Gómez.

Nos encontramos, pues, desde el punto de vista práctico, con dos clases de epónimos: **por coincidencia** entre signo y referente, y **por contraste**, lo que evidentemente dificulta algo las cosas. No hemos encontrado en la literatura vocablos que diferencien y definan ambas clases, sino que las dos se suelen englobar bajo el concepto de epónimo. La imaginación, la costumbre y la sensibilidad para captar los rasgos de humor han de hacer lo demás. Afortunadamente no son muchos los ejemplos de la segunda clase.

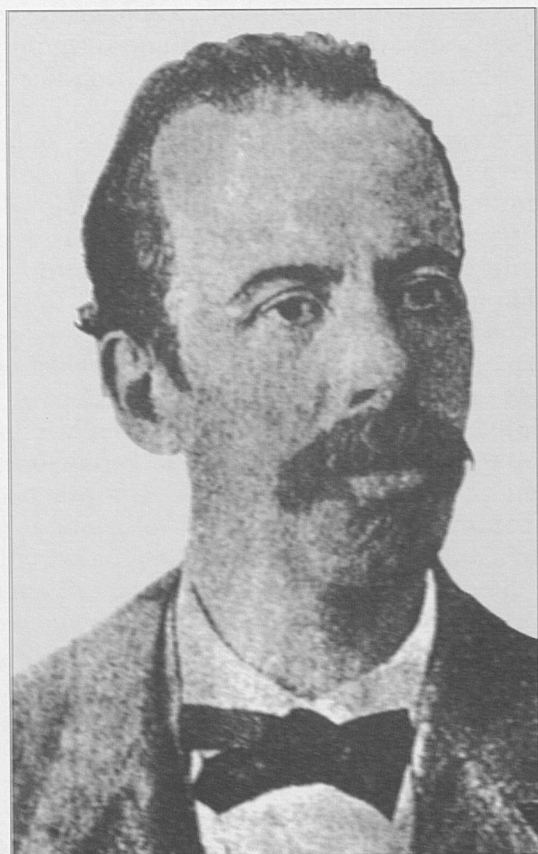
De epónimo derivó **eponimia** (del gr. eponymia, calificación, título), con una triple acepción. 1. Nombre de una cosa tomada de una persona o de otra cosa. 2. Empleo, dignidad del magistrado epónimo. 3. Lista de los epónimos de una ciudad griega. No es éste un vocablo que suelen recoger los diccionarios; el DRAE, por ejemplo, lo desconoce. Sin embargo los lingüistas sí suelen hacer uso de él. Para G. GENETTE, en «L'éponymie du nom», eponimia tiene un triple sentido: la capacidad del nombre propio para designar el referente de un nombre adecuado, la actitud del hablante en busca de esta adecuación, y el estudio de dicha capacidad y actitud.

Ángel IGLESIAS en su estudio «Eponimia. Motivación y personificación en el español marginal y hablado» da una definición que conviene más a nuestro



propósito. Dice el autor que «puede llamarse **eponimia** al intento de rastrear las motivaciones profundas, no siempre demostrables, que subyacen a la representación de los nombres en un universo referencial determinado».

Esta es, precisamente, la finalidad del libro que tenemos entre manos y de nuestra investigación: Buscar las razones (la motivación) que conducen a la atribución de un apodo o, en general, a un cambio de nombre. Restringiendo más aún el campo que nos ocupa, nos atrevemos a introducir la expresión EPONIMIA FLAMENCA para referirnos a la investigación de las motivaciones que impulsan a la asignación de los nombres artísticos en el universo flamenco.



Antonio Machado "Demófilo"



ANTONIO MACHADO Y ÁLVAREZ; FUNDADOR DEL FOLKLORE ESPAÑOL Y DE LA CRÍTICA FLAMENCA.

MERCEDES GARCÍA PLATA

UNIVERSIDAD DE LA SOBORNA, PARÍS III.

Centrándose en la personalidad y en la obra de Antonio Machado y Álvarez, este trabajo pretende, por una parte, presentar la constitución del Folklore en tanto que disciplina científica en España, a finales del siglo XIX; por otra, quiere mostrar que su aportación crítica al Cante Flamenco se inserta en un marco teórico e ideológico preciso. Primero, se hará una breve exposición de las teorías del Folklore inglés que inspiraron directamente el pensamiento y la obra de Machado y Álvarez. Después de haber presentado la vida del padre fundador del Folklore español, se analizarán algunos de sus textos teóricos, publicados en la revista *El Folklore Andaluz*, para ilustrar su propósito y su método, en particular la aplicación de las teorías inglesas al caso español. Finalmente se estudiará el alcance ideológico de su obra, es decir la revalorización de un patrimonio cultural hasta entonces menospreciado.

Antes del siglo XIX, la cultura popular de tradición oral estaba considerada como un sub-producto del espíritu humano por una élite social e intelectual de tradición escrita. En la primera mitad del XIX, gracias a la emergencia de las nacionalidades en Europa, esta élite empieza a considerar la cultura popular (1) como la tradición más genuina, como la expresión original de un pueblo o de una civilización, es decir como una seña de identidad (2). Los letrados se proponen recoger la tradición oral, garantía de lo auténtico, para servir principalmente una ideología nacionalista (3). En 1799, Iza Zamacola, bajo el pseudónimo de Don Preciso, al editar su *Colección de la mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra* (4), persigue principalmente una meta nacionalista. Recoge y publica las canciones populares españolas porque considera que la música nacional, amenazada por las influencias foráneas, más precisamente por el *bel canto* italiano, debe inspirarse de la tradición más auténtica:

El deseo, pues de restablecer en España la música nacional, y de apartar cuanto sea posible de nuestra vista la Italiana, que no puede producir otro efecto que el de debilitar y afeminar nuestro carácter; por otra parte, las instancias que han hecho algunos amigos para que publique esta Colección de las coplas que comúnmente cantamos en España, porque en ellas brilla el



ingenio, agudeza, y chiste propios de nuestra nación, me han hecho creer que podrá ser bien recibida del público esta obrita (5).

A partir de la segunda mitad del XIX, la cultura popular ya no se colige únicamente para servir fines nacionalistas. Los letrados deciden archivar, embalsamar la tradición oral en escritura (6), para estudiarla: la ciencia popular, o sea el Folklore, empieza a constituirse como disciplina. La palabra anglosajona «folklore», empleada por vez primera en 1846, por W. J. Thoms, en la revista *The Athenaeum*, y definida como «the learning of the people», está forjada con los vocablos sajones «folk» y «lore» que significan respectivamente «pueblo» y «conocimiento», «ciencia» (7). Sin embargo, tal como subraya Arnold Van Gennep, el nombre que se le da a esta nueva disciplina- «esta nueva rama del saber» como dice Machado y Álvarez- es confuso ya que remite al mismo tiempo a la ciencia considerada y a su contenido (8). Desde el punto de vista histórico, la emergencia de esta nueva ciencia está vinculada a la de la Antropología, la «ciencia del hombre», que se va constituyendo a lo largo del siglo XIX. La escuela antropológica inglesa y el pensamiento darwinista le proporcionan a los folkloristas ingleses un soporte teórico para estudiar la cultura popular la cual, obedeciendo a otro sistema de funcionamiento que el de la tradición culta, se opone a la lógica de los letrados:

Tylor y sus condiscípulos consiguen teorizar la doble exigencia de alejamiento en el espacio y en el tiempo, necesaria para considerar sin pavor la alteridad y la extrañeza de los primitivos así como la de los campesinos europeos. Las creencias absurdas, las costumbres insensatas, los relatos horribles son el producto de una humanidad niña, en el periodo del estado salvaje de su inteligencia. Existen sobrevivencias y testigos contemporáneos de este estado primitivo de la humanidad: en su forma física en la persona de esos lejanos salvajes, más lejos de nosotros todavía por la distancia temporal más que por la espacial; en su forma mental en las tradiciones populares de nuestra propia sociedad (9).

Merced a esta noción de supervivencia, los folkloristas ingleses pueden recoger (*record*) las producciones populares, sin molestia o reparo, estudiarlas y precisar la definición de su disciplina:

Folk-Lore Record, t. II, 1879, p. 1: «La ciencia del folklore estudia las cosas más antiguas, más perennes y más difundidas en las instituciones humanas.»

Andrew Lang, *Custom and Myth*, 1884, p. 11: «El folklore recoge y compara los vestigios de los pueblos antiguos, las supersticiones, creencias e ideas que sobreviven en nuestro tiempo pero que no son de nuestro tiempo; mejor dicho, el folklore sólo se interesa por las leyendas, costumbres, creencias del pueblo.»

Folk-Lore Journal, t. III, 1885, p. 103: «El folklore estudia todo lo que el pueblo cree o practica conforme a la tradición heredada y no a la autoridad de los documentos escritos.»

Sidney Hartland, *Folklore, what is it*, 1899: «El folklore es la ciencia de la tradición.» (10).

El concepto de supervivencia, al representar la cultura popular como el vestigio de un estado primero de la humanidad, asimila el trabajo del folklorista al del arqueólogo (11); pero esta recurrencia de la representación de lo arcaico presente en lo actual connota cierto desprecio (12).

En 1878, los folkloristas ingleses se dotan de un marco académico con la creación en Londres de la *Folk-Lore Society*, cuyo presidente y secretario son



respectivamente Earl Beauchamp y G. L. Gomme (13). La revista *Folk-Lore Record*, órgano de esta sociedad, se encarga de publicar y difundir los trabajos de colección y de investigación de sus miembros fundadores y colaboradores forasteros. Esta breve exposición sirve para mostrar que el propósito de Machado y Álvarez, al crear la sociedad *El Folk-Lore Español*, en 1881, es adaptar un sistema teórico con su marco académico a la especificidad española.

Antonio Machado y Álvarez, nació casualmente en Santiago de Compostela -volvió a Sevilla a los cuarenta días de edad- el 6 de abril de 1846. Fue hijo de Antonio Machado Núñez (14), eminente personalidad intelectual y científica del XIX y jefe de la izquierda liberal sevillana, y de Cipriana Álvarez Durán (15).

En 1862, Antonio Machado y Álvarez, después de haber conseguido el título de bachiller, estudió Derecho y Filosofía en la Universidad de Sevilla. Uno de sus profesores, Federico Castro, también gran amigo de su padre, le animó a dedicarse al estudio de la literatura popular. El fruto de esta colaboración fue la publicación, en 1872, de *Cuentos, leyendas y costumbres populares*. Durante sus estudios sevillanos, Machado y Álvarez fundó, con sus compañeros de facultad, el periódico *La Juventud*, cuyos beneficios debían servir de ayuda a los estudiantes con pocos recursos económicos.

En 1867, se fue a Madrid para seguir sus estudios. En 1868, creó, con Manuel Poley, la revista *Un obrero de la civilización*, para la cual consiguió la colaboración de su padre, de Salmerón, Federico Castro y Francisco Giner de los Ríos. Machado y Álvarez publicó en ella varios artículos titulados «El hombre del pueblo (apuntes para su estudio)». El domicilio madrileño de Antonio Machado y Álvarez sirvió como lugar de reunión a la juventud estudiantil de ideología republicana y Krausista. Allí se comentaban y debatían las obras de Humbolt y de Krause (16).

En 1869, Machado y Álvarez volvió a Sevilla donde se licenció en derecho. Colaboró también en la *Revista mensual de Filosofía, literatura y ciencias*, publicando diversos artículos sobre literatura popular a partir de materiales que él mismo había recogido. En junio de 1871, se licenció en Filosofía. Al mes siguiente, se inscribió en el Colegio de Abogados de Sevilla y abrió un bufete con Manuel Poley. En 1872, su maestro Federico Castro le propuso como sustituto a la cátedra de Metafísica, pero tuvo que renunciar a este cargo al ser nombrado juez municipal del distrito de San Vicente durante dos años. También dejó sus investigaciones folklóricas y sus actividades de abogado.

En 1873, se casó con Ana Ruiz. En 1874 y 1875, nacieron respectivamente sus dos hijos Manuel y Antonio.

El año 1879 vió el regreso de Antonio Machado y Álvarez a las investigaciones y estudios folklóricos. Colaboró en la sección de literatura popular de *La Enciclopedia*, creada en 1877. En 1880, publicó *Colección de enigmas y adivinanzas populares en forma de diccionario*.

El año 1881 constituye un momento decisivo en la vida y obra de Machado y Álvarez. Por una parte, se editó su *Colección de Cantes flamencos*; por otra, al haber leído en la *Revue Celtique* que la *Folk-Lore Society* de Londres se



había creado para recoger y estudiar la cultura popular, fundó, inspirándose del modelo inglés, *El Folk-Lore Español* y, a continuación, conforme al segundo artículo de los estatutos de esta sociedad, *El Folk-Lore Andaluz*. Bajo este punto de vista, el movimiento folklórico andaluz aparece como una consecuencia del español, mientras que, históricamente, el movimiento regional es anterior al nacional, como lo dicen Eugenio Cobo y José Blas Vega:

Aunque no se hubiera creado la Sociedad del *Folk-Lore Español*, el folk-lore andaluz hubiera existido de la misma manera, o, por mejor decir, ya existía, aunque no fuese de manera organizada. Incluso se puede decir que se inicia el movimiento folklórico español porque ya existía el andaluz, y efectivamente nace en Sevilla como difícilmente podría haber surgido en otro lugar (17).

La Sociedad *El Folk-Lore Andaluz* contó entre sus miembros fundadores con los colaboradores de *La Enciclopedia*, como José María de Asencio y Toledo, Antonio Machado y Núñez, Francisco Rodríguez Marín; Machado y Álvarez es nombrado secretario. La revista *El Folk-Lore Andaluz*, que publicó doce números mensuales entre marzo de 1882 y febrero de 1883, difundió los artículos, trabajos de colección de materiales y preparación de estudios de sus miembros fundadores así como los de sus miembros honorarios, los más eminentes folkloristas de distintos países europeos como el francés Paul Sébillot, el italiano Giuseppe Pitré, el austriaco Hugo Schuchardt, el portugués Adolfo Coelho, el alemán Reinhold Köhler, el inglés G.L. Gomme. Este intensivo intercambio europeo originó el proyecto de Machado y Álvarez de celebrar un congreso internacional sobre el Folklore en 1889.

Entre 1882 y 1884, Machado y Álvarez emprendió una inmensa labor de proselitismo: escribió a sus amigos de las distintas regiones españolas para incitarles a formar su sociedad regional. En junio de 1882, se crea *El Folk-Lore Castellano*, presidido por Gaspar Núñez de Arce y en febrero de 1884, *El Folk-Lore Gallego*, bajo la dirección de Emilia Pardo Bazán.

En 1883, Francisco Rodríguez marín publicó *Cantos populares españoles*; donde se insertó, a modo de *post-scriptum*, un estudio de Machado y Álvarez sobre la *copla popular*.

En 1884, Machado y Álvarez fundó y dirigió *La Biblioteca de tradiciones populares*, editada primero en Sevilla -volúmenes dos a seis- y luego en Madrid -la familia Machado, al completo, se había trasladado a la capital-. Esta obra considerable recoge los diferentes materiales cogidos por las sociedades folklóricas regionales, ya creada o por crear.

El año 1885 representa también una etapa importante en la labor folklórica de Machado y Álvarez. En enero, publicó en la *Revista de España*, el trabajo titulado «Breve indicaciones acerca del significado y alcance del término folklore», que se tradujo al francés e inglés. En abril, la sociedad *El Folk-Lore provincial gaditano* lo nombró presidente de honor. En septiembre, la *Institución Libre de Enseñanza* le ofreció la cátedra de estudios folklóricos, cargo que no llegó a ocupar. En 1886, la *Folk-Lore Society* de Londres lo hizo miembro honorario (18).

Después de este reconocimiento, varias decepciones y problemas financieros hicieron que Antonio Machado y Álvarez fuera abandonando sus investi-



gaciones y estudios folkóricos. En 1885, había presentado al Alcalde de Madrid un proyecto de fundación de museo folklórico que no se llevó a cabo al carecer de ayudas económicas. A partir de 1886, las diferentes sociedades folklóricas regionales se desmoronaron poco a poco y *La Biblioteca de tradiciones populares* dejó de publicarse, contando en su catálogo con 11 tomos; aquel año también, la intentona del levantamiento encabezado por el general republicano Villacampa, gran amigo de su padre, debió constituir otro desengaño.

La última llama del interés de Machado y Álvarez por los estudios folkóricos se manifestó en la traducción y publicación de la obra de Edward Tylor, gran teórico del Folklore, *Antropología*, y en 1889, de la de William George Black, *Medicina popular*. Este autor, en el prefacio de la traducción, rinde homenaje a la labor considerable en el campo folkórico de Machado y Álvarez:

Me considero muy honrado por la amabilidad de mi distinguido amigo el señor Machado y Álvarez al traducirla al español, porque España ha dado un señalado ejemplo a otros países en el celo y el éxito con que se ha perseguido el estudio del Folklore (19).

En 1889, Machado y Álvarez participó como miembro de la delegación española en el Congreso de Tradiciones Populares, celebrado en París. Este acto constituye la última contribución de Machado y Álvarez al Folklore.

En 1888, había aceptado ser el redactor de la sección jurídica del periódico republicano fundado por Salmerón, *La Justicia*.

En 1892, Machado y Álvarez marchó a Ponce (Puerto Rico), dejando a su padre, a su mujer y a sus seis hijos en Madrid, para ocupar el cargo de *Registrador de la propiedad*, puesto que debía permitirle mejorar la pésima situación de la economía familiar, pero enfermó y volvió a Sevilla donde murió el 4 de febrero de 1893 (20).

En la extensa bibliografía de Machado y Álvarez (21), hemos decidido analizar varios textos teóricos que parecen ilustrar mejor su propósito científico así como su intención ideológica. Se trata de «Introducción» (22) y de «Bases del Folk-Lore Español» (23), publicados en el primer número de la revista *El Folk-Lore Andaluz*, en marzo de 1882.

En el texto «Introducción», Antonio Machado y Álvarez empieza por explicar la etimología y el origen histórico de la palabra folklore (24); a continuación evoca la creación de la *Folk-Lore Society* de Londres declarando su especificidad: recoger y conservar por la publicación la tradición oral inglesa y extranjera (25). Cita el nombre de sus miembros así como sus competencias:

Las anteriores sencillísimas líneas [...] han tenido la eficacia de agrupar a los hombres más eminentes de Europa en Mitología, Filología, Etnología, Prehistoria, Arqueología, etc. Max-Müller, John Lubbock, Köhler, Gaston Paris, Consiglieri-Pedroso, Comparetti, Tylor forman parte hoy de esta Sociedad (26).

y expone brevemente los trabajos que han realizado y publicado (27).

Con estos preliminares, Machado y Álvarez quiere mostrar que la palabra *folk-lore* es el nombre de una nueva disciplina científica que remite a estudios precisos, realizados por eminentes personalidades intelectuales europeas dentro de un marco académico. Estas consideraciones sirven para justificar el



nombre que, voluntariamente, ha dado a las dos Sociedades que ha creado, *El Folk-Lore español* y *El Folk-Lore Andalúz*. En efecto, la palabra *folk-lore*, que hace referencia a un sistema científico preciso, no tiene equivalente español:

La palabra *Folk-Lore* no tiene ya patria; por eso no hemos procurado sustituirla con ninguna otra española [...], porque la palabra *Folk-Lore* es más expresiva y significativa, para todos los que están al tanto de las corrientes científicas modernas, que cualquier otra (28).

Un año más tarde, Machado y Álvarez habría de justificarse, de nuevo, por la aceptación de este neologismo inglés, ante los espíritus conservadores que lo acusaron de anti-patriotismo:

Hay otra razón, sin embargo, más poderosa, que obliga a aceptar el neologismo, que lo impone, pese a quien pese, y a despecho, no ya de los buenos, sino de los falsos patriotas: la nación que piensa más, la nación que más sabe, la que inventa y produce más, en un periodo dado de la historia, aquella impone necesariamente, no sólo sus vocablos, sino lo que es más trascendental, sus modismos y su sintaxis, a los pueblos menos adelantados (29).

Después de la reseña histórica del Folklore, Machado y Álvarez expone teóricamente el propósito científico de esta nueva disciplina que quiere instaurar en España. Cita a todos los grandes teóricos del Folklore inglés, A. Lang, G.L. Gomme, E. Tylor, para mostrar que la cultura popular debe ser recogida para ser estudiada científicamente. En efecto, la supervivencia de prácticas y creencias antiguas puede servir para reconstruir la arqueología mental de nuestros antepasados:

Las creencias en brujas, duendes, trasgos, fantasmas, dragones, amuletos, conjuros, ensalmos, y todas esas fórmulas, mágicas unas y cabalísticas otras, que son, por decirlo así, los verdaderos fósiles del pensamiento humano [...] todo ese extraño saber (Lore) si representa hoy una supervivencia representa también el que fué estado actual de la vida salvaje [...] coplas, adivinanzas, tradiciones, leyendas, trovos, adagios, juegos cómicos, cuentos, locuciones peculiares, frases hechas, giros, etc. han de estudiarse como materia científica (30).

Machado y Álvarez establece luego el vínculo entre Folklore inglés y las teorías darwinistas. Se puede decir que conoce bastante bien el pensamiento de Darwin, ya que su padre, titular de la cátedra de Historia Natural de la Universidad de Sevilla, traductor de los trabajos de Darwin, fundó en 1871 la Sociedad de Antropología de Sevilla, de la cual fué también miembro su hijo:

El *Folk-Lore* se ha desarrollado en Inglaterra respondiendo a una verdadera necesidad de su cultura: los trabajos de Darwin, uno de los hombres más sabios de los tiempos modernos y los de Heriberto Spencer, el primer pensador de Europa, han preparado el camino a la hoy floreciente Sociedad inglesa. [...] Si la teoría de la evolución, señora hoy del mundo, resulta verdadera en todos los hechos estudiados hasta el día, ¿por qué no ha de ser cierta también aplicada a las concepciones y a los productos del espíritu humano? [...] así como en el mundo animal hay una cadena cuyos eslabones pueden seguirse casi paso a paso, en el mundo de las ideas existe también una cadena cuyos eslabones podrá señalar la ciencia en día no lejano (31).

Este vínculo teórico entre los estudios folklóricos y el pensamiento darwinista, constituye, según Machado y Álvarez, la especificidad del Folklore inglés que viene a ser una ciencia auxiliar de la Antropología. El propósito del Folklore inglés es, por tanto, más científico que nacionalista:



El *Folk-Lore*, bajo este concepto, está llamado a ser un poderoso auxiliar de la Antropología. El carácter de la Sociedad inglesa es más científico que nacional [...] por eso no es conocer el saber del pueblo inglés el fin que ella persigue, sino el saber de la humanidad o del género humano en sus diversos grados de civilización, saber representado por una multitud de vestigios que importa recoger pronto y con escrupulosa fidelidad (32).

Después de este largo discurso sobre el propósito científico de los folkloristas ingleses, Machado y Álvarez expone lo que constituye la particularidad de los estudios folklóricos españoles.

La sociedad *El Folk-Lore Español*, según su secretario Machado y Álvarez, persigue la misma meta que su modelo inglés, la *Folk-Lore Society*, pero se distingue de ésta por el carácter nacional y la finalidad historicista asociadas al propósito científico (33):

Análoga ésta, como hemos dicho, a la inglesa, por el objeto principal que persigue, diferenciase, no obstante, de ésta por su carácter y tendencias: la Sociedad española considera los materiales que va a recoger como elementos indispensables para la reconstrucción científica de la historia patria no escrita hasta ahora más que en su parte más extensa y política, y eso sólo a retazos y de una manera deficiente y anti-científica (34).

Machado y Álvarez explica, del modo siguiente, las razones de este carácter nacional: por una parte, la historia de España se limita a una lista de biografías anoveladas de la elite política así como a una cronología de los hechos que realizaron; por otra, no considera los factores sociales y culturales que permitirían comprender la evolución de la nación española:

Nuestra historia toda parece más bien una novela, una leyenda o cuento de encantamiento, que no la exposición verdadera y ordenada de los hechos realizados por los españoles para llegar al estado de cultura, próspero o adverso, en que hoy se encuentran. La historia de España, más que la de ningún otro país, es un tejido de hechos falsos unos, inexplicables otros y limitados a referir las biografías de una larga cáfila de reyes o magnates con cuyos nombres y otras tantas fechas se abruma la memoria de los niños incapacitándolos de este modo desde sus primeros años para comprender el mecanismo del hecho social más sencillo y darse cuenta de sus causas y de sus consecuencias (35).

Se puede notar la influencia del pensador inglés, Herbert Spencer, citado por Machado y Álvarez, en esta voluntad por considerar los factores sociales y culturales con una finalidad historicista.

Este tratamiento anti-científico de la historia patria, que sólo refiere y estudia los hechos de una clase determinada -la elite política-, niega, al parecer de Machado y Álvarez, la obra social y cultural del pueblo español, factor primordial de la constitución de la historia nacional:

La obra del pueblo español, la del primero y más importante de los factores de la historia patria, ha sido completamente desatendida hasta aquí y por nadie estudiada: diríase [...] que en España no ha existido pueblo (36).

La Sociedad *El Folk-Lore Español* se propone remediar esta injusticia, recogiendo y publicando la cultura popular para que las generaciones venideras puedan estudiar el papel social y cultural desempeñado por el pueblo español en la evolución de la historia de la nación:



La Sociedad del *Folk-Lore español* viene a subvenir, en la medida de sus fuerzas, a conseguir este feliz resultado para la historia patria [...] porque su fin es sólo recoger materiales, *collecting materials*, para un edificio que no nosotros, sino nuestros hijos, comenzarán a levantar para gloria de ellos y de sus descendientes (37).

La sociedad *El Folk-Lore Español* tiene también un ideal que es recibir el concurso, para sus trabajos, de la gente del pueblo:

Nuestra Sociedad no puede componerse sólo de eruditos y literatos: antes bien, necesita del concurso de todos, y muy especialmente de la gente del pueblo (38).

La segunda especificidad de la Sociedad *El Folk-Lore Español* es consecuencia de la particularidad de la nación española, compuesta de múltiples regiones; por eso su papel consiste esencialmente en federar las sociedades folklóricas regionales que deben crearse (39):

He considerado esta Sociedad compuesta de tantos centros cuantas son las regiones que constituyen la nacionalidad española (40).

Esta preeminencia de lo regional sobre lo nacional, que no recibe la aprobación de los partidarios del centralismo (41), encuentra su fundamento en el método de investigación de los estudios folklóricos que necesita un campo de trabajo muy localizado.

Machado y Álvarez termina su exposición histórica y teórica de los estudios folklóricos, mencionando la creación de la primera Sociedad regional *El Folk-Lore Andaluz*.

El texto «Bases del *Folk-Lore Español*» es una carta de fundamentos de la Sociedad del mismo nombre. Si la primera base define la misión que debe cumplir esta Sociedad: recoger la cultura popular de tradición oral, en todos sus aspectos y formas, fijarla con la escritura y difundirla con la publicación de manera a rehabilitarla (42), las demás precisan el método que es menester emplear para conseguir este fin.

En primer lugar (43), se hace hincapié en la necesidad de concretar un campo de investigación, que hace imprescindible la creación de Sociedades regionales. Por otra parte, como el trabajo del folklorista estriba esencialmente en una encuesta, cada centro regional debe, a su vez, dividirse en distintas secciones (44) a fin de considerar todas las particularidades locales. Para guiar las investigaciones de los folkloristas, varios modelos de interrogatorios se publican en la revista *El Folk-Lore Andaluz*, entre ellos, uno del folklorista francés Paul Sébillot, traducido por Machado y Álvarez (45), y otro, del mismo Machado y Álvarez, para constituir un mapa topográfico tradicional de la provincia de Sevilla (46).

La tercera base (47) pone de manifiesto la importancia de la fidelidad en la transcripción y publicación, así como la escrupulosidad indispensable en la declaración de la procedencia de los datos colegidos. Rigor, fidelidad y autenticidad constituye la clave de la metodología de Machado y Álvarez, enunciada en casi todos sus escritos con la frase «recoger escrupulosamente de los labios del pueblo».

El quinto fundamento (48) subraya la necesidad de publicar, según los medios de los diferentes centros, en periódicos, revistas y libros, los datos



recogidos, y de organizar congresos nacionales para que los miembros de las Sociedades regionales puedan dar cuenta de sus investigaciones e intercambiar informaciones e ideas. La publicación, archivo de la tradición oral, deja entender también el valor de la clasificación de los datos. A este respecto, Machado y Álvarez edita en *El Folk-Lore Andaluz*, un esquema para clasificar los *pregones* (49) y diversos métodos de clasificación de los cuentos (50).

Para Machado y Álvarez, la cultura popular no sólo vive en la tradición oral, sino que también está presente en la tradición escrita; por eso la sexta base (51) invita a los diferentes centros regionales a que revisen y busquen, en las obras literarias, las influencias populares.

La labor de proselitismo de Machado y Álvarez aparece en el séptimo fundamento (52): los centros regionales deben fomentar la creación de Sociedades análogas en toda la hispanidad.

El deseo, por parte de Machado y Álvarez, de rehabilitar la cultura popular vuelve a estar presente en el artículo octavo (53): los centros regionales deben crear, dentro de sus posibilidades, conservatorios, museos y bibliotecas de cultura popular y transmitir un ejemplar de las publicaciones a la *Academia de la Lengua y de la Historia*, así como objeto o descripciones de objeto a los museos nacionales.

Como lo muestra el análisis de estos textos teóricos, el propósito científico de los estudios folklóricos, en opinión de Machado y Álvarez, debe servir una causa ideológica: revalorizar la cultura popular, para que se considere patrimonio nacional.

En 1881, año de creación de las Sociedades *El Folk-Lore Español* y *El Folk-Lore Andaluz*, Machado y Álvarez publicó *Colección de Cantes Flamencos* (54), obra que se consideraría posteriormente como capital para los estudios sobre este arte musical. Esta colección consta de: un prólogo, 764 textos de cantes, acompañados de 269 notas -breves comentarios, notas léxicas-, clasificados en diversas secciones -*soleares de tres versos*, *soleariyas*, *soleares de cuatro versos*, *seguriyas gitanas*, *polos y cañas*, *martinetes*, *tonás y livianas*, *peteneras*- un apéndice compuesto de una biografía del *cantaor* Silverio Franconetti, así como las letras de su repertorio, y un censo de los *cantaores* desde finales del XVIII. Representa, pues, una fuente de información respetable, sobre el estado del Flamenco en el siglo XIX. En el prólogo, Machado y Álvarez se presenta como un obrero que contribuye a la constitución del Folklore andaluz y recuerda la finalidad de esta ciencia:

Nuestro intento, limitando a contribuir, como obrero, a la formación de un *Folk-Lore* andaluz [...] sólo se ha propuesto *acarrear materiales* para esta ciencia *niña* llamada a reivindicar el derecho del pueblo, hasta aquí desconocido, a ser considerado como un factor importante en la cultura y civilización de la humanidad (55).

Esta colección de cantes -transcritos con una ortografía que trata de ser fiel a la pronunciación andaluza- la destina al folklorista alemán Hugo Schuchart (56), que realiza un estudio sobre la fonética andaluza (57).

Machado y Álvarez constata que, por sus características -autores, intérpretes, contenido de las letras, el público y la difusión- el Flamenco es el género menos popular entre los populares:



Los *cantes flamencos* constituyen un género poético predominantemente lírico, que es, a nuestro juicio, el menos popular de todos los llamados populares; es un género propio de cantadores [...]. El pueblo, a excepción de los cantadores y aficionados [...] desconoce estas coplas, no sabe cantarlas, y muchas de ellas ni aún las ha escuchado. [...]. El sitio y la ocasión en que se cantan los cantes flamencos, perdónesenos el pleonismo, y el público que comúnmente los escucha, comprueban también la afirmación que venimos sosteniendo (58).

y menos nacional de todos (59).

Sin embargo, considera que se deben estudiar estos cantes, representantes de la simbiosis cultural del pueblo gitano y del andaluz, porque forman parte de la identidad andaluza:

Composiciones todas en que predominan los sentimientos melancólicos y tristes en grado ascendente y en donde han venido a mezclarse o, mejor dicho, a amalgamarse y a confundirse, las condiciones poéticas de la raza gitana y de la andaluza (60).

Se comprende, de este modo, que el propósito de Machado y Álvarez es valorizar, con el estudio científico, un patrimonio cultural que había sido despreciado hasta entonces ya que lo practicaban individuos marginados. El alcance ideológico de *Colección de Cantes Flamencos* va, en nuestra opinión, mucho mas lejos que esta labor de rehabilitación. El considerar el género flamenco como la fusión de elementos culturales gitanos y andaluces -es el primero en hablar de *Cante gitano-andaluz*- ¿no es una forma de atribuir un papel al pueblo gitano, pueblo odiado y marginado, en la creación de un patrimonio cultural nacional? ¿o de hacerlos partícipes de la historia nacional, por lo tanto, de la identidad nacional?

La crítica *flamenca* reconoce el papel precursor, desde el punto de vista histórico e ideológico, de Machado y Álvarez, por eso lo ha nombrado *padre de la Flamencología*. Esta opinión de Machado y Álvarez era muy novadora y debió, sin duda alguna, armar el escándalo en aquella época. *Colección de Cantes Flamencos*, que tuvo una tirada de 2.000 ejemplares, no se volvió a editar en vida de Machado y Álvarez. El editor sevillano, Enrique Piñal, se negó a reeditarla, como tampoco aceptó las condiciones de Machado y Álvarez para publicarla en Madrid (61); no se hará una nueva edición hasta 1975 -¿es una casualidad?-. Esta voluntad de limitar la difusión de *Colección de Cantes Flamencos*, es una prueba de que su alcance ideológico fue considerado como escandaloso, inaceptable. Una parte de la elite social e intelectual, muy conservadora y recelosa para con los nuevos conceptos -sobre todo los foráneos-, no comprendió ni admitió el propósito novador de Machado y Álvarez. Acabaremos este trabajo rindiendo homenaje a Antonio Machado y Álvarez y a su padre, Antonio Machado y Núñez que, cada uno en su campo, lucharon, durante toda su vida, para imponer nuevas ideas -políticas y científicas- en una España anquilosada y herida por casi un siglo de guerras civiles.

NOTAS

- (1) MARKALE, Jean, *Contes populaires de toutes les Bretagne*, Rennes, Éditions Ouest-France, 1977, p. 9: «Depuis le XIXe siècle et plus particulièrement depuis l'époque romantique, la notion de folklore est devenue à la mode dans toute



l'Europe, coïncidant bien souvent avec le réveil des nationalités». [A paartir del siglo XIX, y más particularmente desde la época romántica, la noción de folklore se puso de moda en toda Europa, coincidiendo a menudo con el despertar de las nacionalidades].

- (2) SOUVESTRE Emile, *Le foyer breton*, Marabout, 1975 (la primera edición se publicó en 1844), p. 11: «les contes populaires reflètent le caractère des races» [los cuentos populares reflejan el carácter de las razas]; p. 13: «Il serait facile, en multipliant ces rapprochements, de montrer dans les traditions jusqu'aux moindres reflets des individualités nationales». [Sería fácil, multiplicando estas comparaciones, mostrar en las tradiciones hasta los más mínimos reflejos de las individualidades nacionales].
- (3) CUISENIER, Jean, *Ethnologie de l'Europe*, collection Que sais-je, París, PUF, 1990, p. 15: «Plus généralement, l'Ossian de Mac Pherson stimule dans tous les pays d'Europe, en cette fin du XVIIIe siècle, le désir de retrouver une poésie nationale ancienne, et la volonté de recueillir des coutumes et des croyances populaires, frustes et grossières, certes, mais dépourvues d'artifice». [Más generalmente, el Ossian de Mac Pherson provoca en todos los países de Europa, al terminar el siglo XVIII, el deseo de encontrar una poesía nacional antigua, y la voluntad de recoger las costumbres y creencias populares, zafias y groseras, pero desprovistas de artificio].
- (4) IZA ZAMACOLA, A, *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Madrid, imprenta de Josef Franganillo, 1799. Esta obra se volverá a editar en 1800 y 1802.
- (5) Se toma la cita de: GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Madrid, Editorial Cinterco colección Telthusa, 2 tomos, 1990, tomo I, p. 302.
- (6) Me valgo de una expresión de Pierre Jakez Hélias que me parece bastante apropiada: «Je fus étonné parce que ce que j'appelais le conte était inséparable de la voix et de présence du conteur. Je ne m'imaginai pas que l'on pût l'embaumer en écriture, le privant ainsi des trois quarts de son prestige». [Me sorprendió porque lo que yo llamaba «cuento» era inseparable de la voz y de la presencia del cuentista. No me imaginaba que se pudiera embalsamarlo en escritura, quitándole así los tres cuartos de su prestigio] HELIAS, Pierre Jakez, *Le quêteur de mémoire*, Collection Terre Humaine/poche, Plon, 1990, p. 201.
- (7) ¿Fue por razones prácticas -la palabra *Folk* permite la formación de vocablos compuestos como *folk-danse*, *folk-music*, etc.- o por razones ideológicas -o ambos motivos- que los ingleses eligieron el vocablo sajón a expensas de su equivalente latino *people*?
- (8) VAN GENNEP, Arnold, *Manuel de Folklore français contemporain*, París, Éditions Auguste Picard, 1937-1958, 4 tomos en 9 volumenés, t. 1, p. 7.
- (9) BELMONT, Nicole, «Le folklore refoulé ou les déductions de l'archaïsme» in *Revue de l'Homme, Anthropologie: états des lieux*, Livre de poche, 1986, p. 291: «Tylor et ses condisciples réussissent à théoriser la double exigence d'éloignement dans le temps et dans l'espace, nécessaire pour prendre en considération sans effroi l'altérité et l'étranger des primitifs comme des paysans européens. Les croyances absurdes, les coutumes insensées, les récits horribles sont les produits de l'humanité dans son enfance, dans la période de l'état sauvage de son intelligence. Il existe des survivances et des témoins contemporains de cet état premier de l'humanité: sous forme physique en la personne des lointains sauvages, plus loin



de nous encore peut-être par le temps que par l'espace; sous forme mentale dans les traditions populaires de notre propre société».

- (10) VAN GENNEP, Arnold, *Manuel de Folklore français contemporain*, op. cit., p. 21. [Folk-Lore Record, t. II, 1879, p. 1: «La science du folklore examine les choses qui sont les plus anciennes, les plus permanentes et les plus répandues dans les institutions humaines».

Andrew lang, *Custom and Myth*, 1884, p. 11: «Le folklore recueille et compare les restes des anciens peuples, les superstitions et histoires qui survivent, le idées qui vivent dans notre temps, mais ne sont pas de notre temps. A proprement parler, le folklore ne s'intéresse qu'aux légendes, coutumes, croyances du peuple».]

Folk-Lore Journal, t. III, 1885, p. 103: «Le folklore étudie tout ce que le peuple croit ou pratique conformément à l'autorité de la tradition héritée et non à l'autorité de documents écrits».

Sidney Hartland, *Folklore, what is it*, 1899: «Le folklore est la science de la tradition».

- (11) BELMONT, Nicole, «Le folklore refoulé ou les déductions l'archaïsme» in *Revue de l'Homme, Anthropologie; états des lieux*, op. cit., p. 293: «C'est dire qu'on se représentait la collecte du folklore comme le travail de l'archéologue s'interrogeant sur l' ensemble architectural dont il a en main un morceau de colonne». [Es decir que se representaba la colección del folklore como el trabajo del arqueólogo que se interroga sobre el edificio arquitectónico cuyo vestigio de columna tiene en la mano].

- (12) *Ibidem*, p. 295: «On insistera sur la récurrence de la représentation de l'archaïque présent au coeur de l'actuel [...] c'est une représentation entachée de mépris [...] Tylor avoue que les traditions populaires seraient à bon endroit blâmables; P. Sébillot considère avec une certaine indulgence, les paysans de son siècle comme des «païens innocents». [Se insistiría en la recurrencia de la representación de lo arcaico presente en plena actualidad [...] es una representación tachada de desprecio [...] Tylor confiesa que las tradiciones populares serían censurables en ciertos aspectos; P. Sébillot considera con cierta indulgencia, a los campesinos de su siglo como «paganos inocentes»].

- (13) William J. Thoms, Earl Beauchamp et G.L. Gomme son también miembros honorarios de la Sociedad *El Folk-Lore Andaluz*.

- (14) Véase: MACHADO Y NÚÑEZ, Antonio, *Páginas escogidas*, Col. «Antonio Machado, cincuentenario de su muerte 1939-89». Servicio de publicaciones de Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1989 y *El Folk-Lore Andaluz*, órgano de la Sociedad de este nombre dirigida por Antonio Machado y Álvarez, 1882-83, edición conmemorativa del Centenario, col. Alatar, madrid, Tres-catorce-diecisiete, 1981, estudio preliminar: Antonio Machado Núñez, p. V-IX.

- (15) Cipriana Álvarez Durán es hija de José Álvarez Guerra -escritor y uno de los jefes de las luchas antinapoleónicas- y sobrina de Agustín Durán, autor de la primera colección del *Romancero General*.

- (16) Zoido Naranjo, Antonio, «Pensamiento y Folklore en nuestro siglo XIX», in *La Andalucía de Demófilo*, Madrid, Electa, 1993, p. 31: «Cuando muere Fernando VII, nuestros intelectuales ya no buscan en Francia el modelo. La «cultura Europa» cuyos pasos hay que seguir, tiene su centro en las universidades germanas, en las cátedras surgidas del fuego kantiano: en las de Fichte, Shelling, Hegel, y, sobre todo, en las de Krause que va a convertirse en maestro de escritores, filósofos políticos progresistas y también en núcleo de la polémica entre ortodoxia y heterodoxia con Don Julián Sanz del Río como centro».



- (17) *El Folk-Lore Andaluz*, estudio preliminar, p. XXIII:
- (18) Se nota aquí una divergencia entre el estudio preliminar de Eugenio Cobo y José Blas Vega y una declaración del propio Machado y Álvarez. En efecto, en el acta de constitución de la Sociedad *El Folk-Lore Andaluz*, fechada el 28 de noviembre de 1881, se dice miembro de la Folk-Lore Society de Londres. Véase *Acta de Constitución de la Sociedad Folk-Lore*, *Ibidem*, p. 9.
- (19) *El Folk-Lore Andaluz*, p. XXXIII.
- (20) Véase, *Ibidem*, estudio preliminar, p. X-XXX-IV.
- (21) *Ibidem*, bibliografía de Antonio Machado y Álvarez, p. XXXVI-XLV.
- (22) *Ibidem*, p. 1-8.
- (23) *Ibidem*, p. 501-503. Este texto presentado en apéndice en la edición *fac-simile*, fue publicado aparte y luego se insertó en la cubierta de la revista, como lo indica el propio Machado Álvarez en el texto «Introducción» (véase la nota anterior): «el objeto que se propone el *Folk-Lore* español, objeto declarado y especificado en la primera de las *bases*, conocidas ya de nuestros lectores e insertas hoy en la cubiera de esta *Revista*».
- (24) *Ibidem*, p. 1.
- (25) *Ibidem*, p. 1.
- (26) *Ibidem*, p. 2.
- (27) *Ibidem*, p. 2.
- (28) *Ibidem*, p. 2.
- (29) «Memoria leída en la junta general celebrada por la sociedad «Folk-Lore Andaluz», el día 30 de abril de 1882, por Don Antonio Machado y Álvarez, secretario general», in *Folk-Lore Andaluz*, op. cit., p. 507-508.
- (30) *Ibidem*, p. 3-4.
- (31) *Ibidem*, p. 4.
- (32) *Ibidem*, p. 4-5.
- (33) Esta voluntad de adaptar el carácter científico a la especificidad nacional se manifiesta claramente en la base primera de *El Folk-Lore Español*: «Esta sociedad tiene por objeto recoger, acopiar y publicar todos los conocimientos de nuestro pueblo en los diversos ramos de la ciencia [...] y en suma todos los elementos constitutivos del genio, del saber y del idioma patrios, contenidos en la tradición oral y en los monumentos escritos, como materiales indispensables para el conocimiento y reconstrucción de la historia y de la cultura española», *Bases del Folklore Español*, *Ibidem*, p. 501.
- (34) *Ibidem*, p. 6.
- (35) *Ibidem*, p. 6.
- (36) *Ibidem*, p. 7.
- (37) *Ibidem*, p. 7-8.
- (38) *Ibidem*, p. 8.
- (39) Esta peculiaridad aparece notificada en la base segunda de la Sociedad, *Ibidem*, p. 501.
- (40) *Ibidem*, p. 8.
- (41) «división que, si no ha merecido el aplauso de todos los que viven en Madrid, ha sido perfectamente recibida por los hombres más eminentes del extranjero en este género de estudios», *Ibidem*, p. 8.
- (42) la base del *Folklore Español*, *Ibidem*, p. 501.



- (43) 3a base del *Folklore Español*, *Ibidem*, p. 502.
- (44) 4a base del *Folklore Español*, *Ibidem*, p. 502.
- (45) «Ensayo de cuestionario de Mr. Sébillot para recoger las tradiciones, costumbres y leyendas populares», *Ibidem*, p. 29.
- (46) «Mapa topográfico tradicional de la provincia de Sevilla», *Ibidem*, p. 9 bis, «Interrogatorio», *Ibidem*, p. 511,
- (47) *Ibidem*, p. 502.
- (48) *Ibidem*, p. 502.
- (49) «Los pregones», *Ibidem*, p. 247.
- (50) «Métodos de clasificación de los cuentos», *Ibidem*, p. 464.
- (51) *Ibidem*, p. 502.
- (52) *Ibidem*, p. 502.
- (53) *Ibidem*, p. 502.
- (54) MACHADO Y Álvarez, Antonio (Demófilo), *Colección de Cantes Flamencos recogidos y anotados por...*, Sevilla, Imp. y Litografía El Porvenir, 1881. Existen dos reediciones modernas de esta obra: *Colección de Cantes Flamencos*, Madrid, Ediciones Demófilo, 1975; *Colección de Cantes Flamencos*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1975.
- (55) MACHADO Y Álvarez, Antonio (Demófilo), *Colección de Cantes Flamencos*, Madrid, Ediciones Demófilo, 1975, p. 21 et 24.
- (56) Cf. *Post-scriptum* a los *Cantos españoles*, de Francisco Rodríguez Marín, in *Colección de Cantes Flamencos*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1975, p. 283: «la de *Cantes flamencos*, en la que especialmente me propuse facilitar a mi excelente amigo el señor Schuchart algún material escrito que pudiera servirle de motivo para sus investigaciones filológicas y fonéticas».
- (57) Hugo Schuchart, profesor de la universidad de Graz en Austria, fue miembro honorario de la Sociedad *El Folk-Lore Andaluz*. Escribió un estudio sobre los cantes flamencos cuya tradición parcial se publicó en la revista, *El Folk-Lore Andaluz*, p. 35-40.
- (58) MACHADO Y Álvarez, Antonio (Demófilo), *Colección de Cantes Flamencos*, op. cit., p. 10-11.
- (59) *Ibidem*, p. 12.
- (60) *Ibidem*, p. 10.
- (61) Cf. *Carta inédita de Antonio Machado y Álvarez a Luis Montoto*, PINEDA NOVO, Daniel, «Antonio Machado y Álvarez, «Demófilo», y su aportación científica al Cante Flamenco», *Revista de Flamencología*, Cátedra de Flamencología de Jerez, Año I. 1er semestre 1995.



CUATRO CARTAS INÉDITAS DE «DEMÓFILO»

DANIEL PINEDA NOVO

Al profundo poeta Angel González

INTRODUCCION

LA CORRESPONDENCIA inédita de Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo* (1846-1893), dispersa por medio mundo, es impresionante y sorprendente. En la misión de rescatarla nos encontramos. Ya iniciamos el ardoroso camino con la publicación de sus interesantísimas *Cartas Inéditas* al poeta sevillano Don Luis Montoto y Rautenstrauch (1). Y hoy, recogemos cuatro nuevas cartas esclarecedoras, dirigidas al profesor y literato montañés Don Gumersindo Laverde y Ruiz, conservadas en la «Correspondencia de Laverde», en la «Biblioteca de Menéndez y Pelayo», en Santander, ya que Laverde dejó su legado a su discípulo predilecto.

Las cartas, que comienzan el 20 de Junio de 1879 y finalizan, a mediados de 1881, nos ofrecen la imagen de un Antonio Machado en su plena labor de folklorista, al par que se adentra en el difícil mundo del Flamenco.

Machado, ya conocido en el ambiente intelectual como *Demófilo*, se dirige, amablemente, al sabio montañés Gumersindo Laverde, nacido en San Vicente de la Barquera (Cantabria), en 1835, y fallecido en Santiago de Compostela en 1890. Corta vida la de este hombre, marcada por una ininterrumpida sucesión de desdichas. «Padecía -escribe su paisano José María Cossío- una enfermedad nerviosa, que le producía indecibles dolores, que su cristiana confianza en Dios le permitía soportar resignadamente. Las cartas en que habla de sus padecimientos sobrecogen el ánimo...» (2). Hombre profundamente católico -fiel a Pío IX-, fue calificado por Don Juan Valera, como «un místico neo-católico», ya que practicaba un «neo-catolicismo liberal».

Laverde fue Catedrático del Instituto Provincial de Lugo, del que llegó a ser Director, en 1870 y, posteriormente, Catedrático de la Universidad de Valladolid. Se carteó, aparte de *Demófilo*, con Don Juan Varela -distinto a él en estética y en ideología-; con el poeta sevillano Narciso Campillo, el gran amigo de Bécquer, y, especialmente, con Marcelino Menéndez y Pelayo, su discípulo, sobre el que ejerció marcada influencia, desde que le conoció en la universidad vallisoletana. Afinidad de ideas y dedicaciones, más el paisanaje, les unió hasta la muerte de Laverde... También se preocupó el montañés por los estudios filosóficos, llamándole, elogiosamente, su discípulo *Restaurador de la Filosofía española*. Sin embargo, el liberal Mario Méndez Bejarano no creyó mucho en su filosofía, al analizar su libro *Ensayos Críticos sobre Filosofía, Literatura e Instrucción Pública* (Lugo, 1868), pues todo lo cifraba en la fe (3).



Laverde era antikrausista; censurando al institucionista Gumersindo Azcárate, cuando éste atacó a *La Inquisición*; pero, a pesar de su enfermedad, fue un hombre de proyectos, animando no sólo a su discípulo, sino al novelista José María de Pereda, al académico Antonio María de Segovia y a otros intelectuales de su época, a continuar los proyectos literarios y científicos que él ideaba... Y a pesar de sus diferencias ideológicas, Don Juan Varela, en carta fechada en Madrid, el 20 de Julio de 1860, le llamó «sabio y persona de buena fe, cosa extraña en nuestra tierra...» (4).

Antonio Machado, cuando escribe estas cartas a Laverde, está ejerciendo como Abogado de los Tribunales y terminando su libro sobre *Enigmas y adivinanzas*. Había contraído matrimonio, con la trianera Ana Ruiz, en 1873 y residían en una casa de la céntrica calle sevillana de San Pedro Mártir, antiguo número 20, donde el 29 de Agosto, del siguiente año, nacerá su primogénito, Manuel... A mediados de 1875, se trasladan al histórico palacio del Duque de Alba, popularmente conocido por la *Casa de las Dueñas*, en el número 3, de la misma calle, y que el Duque Don Jacobo Luis Fitz-James Stuart y Ventimiglia, había arrendado, por módico precio -ya que él no lo habitaba-, a diversas familias de clase media... (5). Aquí, verá la luz su segundo hijo, el profundo poeta Antonio, el 26 de Julio de 1875, que inmortalizará al padre en ese soberbio e intemporal soneto que comienza *Esta luz de Sevilla*...

Durante 1879, Antonio Machado trabaja, intensamente, en *La Enciclopedia*; una importante Revista científica que había fundado, con un grupo de intelectuales amigos, el 5 de Octubre de 1877 (6), y en la que publicará sus apasionantes estudios sobre *Literatura Popular*.

Otro importante acontecimiento va a vivir Machado este mismo año: En marzo, llega a Sevilla el insigne Catedrático y gran romanista austriaco Hugo Schuchardt, que venía a realizar unos estudios sobre el dialecto andaluz. El sabio Catedrático de Graz se admiró de los trabajos de *Demófilo*, naciendo entre ellos una profunda amistad, al par que se intercambian conceptos científicos y se adentraban en el Flamenco, escuchando a Silverio Franconetti...

La prensa se hizo eco de la estancia en Sevilla de Schuchardt:

«...El año 1879 visitó esta hermosa parte de Andalucía, recogiendo con una delicadeza de oído que supera toda ponderación y en virtud de una intuición clara y de un profundo conocimiento, los materiales que necesitó para su *Fonética Andaluza*; opúsculo que publicó en Austria...» (7).

El 10 de Abril de 1879 había publicado *Demófilo*, en *La Enciclopedia*, un original artículo, germen y origen de lo que sería *El Folk-Lore Español*, en su ya famosa sección de *Literatura Popular*, por él creada, ya que todas sus investigaciones filológicas y fonéticas iban encaminadas, como diría Joaquín Sama «con la intención de contribuir como obrero a la formación de un folklore andaluz y nacional» (8).

Y con el fin de recabar materiales para su primer libro: *Colección de Enigmas y Adivinanzas*..., envía una carta a Laverde, entonces Catedrático



en la Universidad de Santiago de Compostela -precisamente, él había nacido, circunstancialmente allí-, y que lleva fecha, como hemos indicado, del 20 de Junio de 1879. Es la primera vez que Machado pone, como remite de su residencia la dirección de la Casa «Palacio del Duque de Alba, Dueñas 3». No creo lo hiciera por vanidad, sino porque así se conocía en Sevilla esta mansión y sería más fácil para el cartero llevar la correspondencia.

Le confirma al literato montañés su honda afición por la Literatura del pueblo -él siempre fue pueblo auténtico-. Afición, le dice, que le venía «desde niño». Tenía *Demófilo*, entonces, 33 años... Mas, su afición a recoger y recopilar coplas populares, del mismo pueblo y de los viejos *cantaos*, le habían apartado, un tiempo, de su ejercicio profesional de Abogado y tenía que mantener a su familia. Y pide a Laverde, como conocedor del dialecto asturiano, le oriente en esta parcela, para completar su *Colección*, que verá la luz de Sevilla, en julio de 1880 (9). Hablándole, además, de la utilización de su seudónimo, que ya había empleado en sus artículos de *La Enciclopedia*.

Se lamenta, profundamente, de lo desatendidos que están en España los estudios folklóricos, bien por desconocimiento, bien por indiferencia de algunos.... Esta fuente de El Folk-Lore fue la que utilizó Machado para adentrarse, inmediatamente, en el análisis y revalorización del Cante Flamenco, como ya había demostrado, también, en sus artículos en *La Enciclopedia*.

Se ve, además, en esta carta, cómo *Demófilo* se codeaba con importantes figuras de las letras españolas y extranjeras, como el sabio catedrático catalán, Don Manuel Milá y Fontanals, que le proporcionaría cierto material para este primer libro.

Y, hombre estudioso e inteligente, a pesar de ser un auténtico idealista, presenta a Laverde unas completas *Fuentes españolas*, es decir, una detallada bibliografía, consultada y utilizada, para su *Colección de Enigmas...* Y le habla, asimismo, de su amigo Hugo Schuchardt y de su estudio de Fonética Andaluza, publicado en *La Enciclopedia*, enviándole, además, la *Colección de cuentos* que había publicado con su maestro de Universidad, el Dr. Don Federico de Castro, del que después se distanciará política e ideológicamente (10). Poco pudo ayudar Laverde a Machado, por su enfermedad, aunque le indicó una serie de personalidades, que le ayudarían. Así lo comunica el montañés, desde la Universidad de Santiago, a su discípulo, Menéndez y Pelayo, en carta del 14 de Julio de 1879:

«... Un literato sevillano, el Sr. Machado y Álvarez, me ha escrito pidiéndome acertijos y adivinanzas populares de estas provincias del Noroeste, como Milá se las mandó de Cataluña, para una obra en que trabaja sobre esta rama de la poesía popular. En nada puedo servirle. Le he indicado los sujetos a quienes podrá dirigirse con probabilidades de buen resultado. Me ha remitido un número de *La Enciclopedia*, revista que sale a la luz en Sevilla, y en él un artículo donde cierto doctor alemán empieza a discutir, y bien, sobre *Fonética Andaluza*» (11).

En el mes de Julio de este mismo año, Machado y Álvarez deja su vivienda del «Palacio del Duque de Alba, Dueñas, 3» -como puso en el remite a Laverde-



para trasladarse a la antigua y céntrica calle de Las Navas número 1, en el *Barrio de la Magdalena*, donde el 18 de Octubre de 1879, le nacerá un nuevo hijo, José, que sería pintor... (12). Por estos años se cartea con Joaquín Costa y afianza su amistad con el genial cantaor Silverio Franconetti, al que conocía desde 1871, y al que iba a escuchar, con Luis Montoto y Díaz Martín, al antiguo *Salón Recreo*, situado en el corazón de Sevilla, en *La Campana*, concretamente, en la calle Tarifa, número 1, muy cerca de su domicilio.

En estos momentos, estaba obsesionado con El Folk-Lore, con los estudios de *Literatura Popular*; pero, mostrando su probada educación, contesta, rápidamente, a Gumersindo Laverde, en carta fechada el 1º de Julio de 1879, agradeciéndole «su amable y afectuosa carta», al par que se preocupa por su débil salud... Le indica que le ha escrito -gracias a él-, al historidador gallego Manuel Murguía -esposo de la delicada Rosalía de Castro-, que también le aportará materiales para su *Colección de Enigmas*... Le habla de «la aspiración de caló a la usanza andaluza que se observa en algunos pueblos de Asturias...». Demófilo conocía muy bien el habla gitana, por sus vivencias (13).

Le envía los números correspondientes a *La Enciclopedia*, con los artículos de Schuchardt, sobre *Fonética Andaluza*, que también reprodujo el diario sevillano *La Andalucía*, hablándole, una vez más, de su constante afición a la Literatura del pueblo.

En la tercera epístola, escrita y fechada en la «Calle de La Navas, 1. Sevilla, 15 de Diciembre de 1879», le ofrece su nueva residencia -estos traslados de domicilio fueron constantes en la vida de Machado, tanto en Sevilla como en Madrid. Todo giraba en torno a su débil economía-. Le manda el nuevo artículo -el quinto-, sobre *Las Adivinanzas*, en el que utilizó «las relaciones» que el montañés le había proporcionado para completar su artículo y añadir nuevas adivinanzas a las de Milá y Fontanals. También, de nuevo, le ruega que si sus «dolencias se aligeran», le ayude en sus estudios de Literatura popular.

La última carta, sin fecha, podemos datarla hacia Julio-Agosto de 1881. (Se deben haber perdido o extraviado algunas o no contestadas por la enfermedad de Laverde). Ya vivía Machado en otra céntrica calle, en la de O'Donell, número 22. Le comunica que ha enviado un ejemplar de su *Colección de Enigmas*..., a Don Fermín Canellas y Secades, director de la *Revista de Asturias*. Le comenta, sencillamente, las enfermedades -leves-, que ha sufrido su familia, desde él mismo, hasta su esposa, Ana Ruiz, pasando por sus hijos, Manuel, Antonio y José... Ana estaba embarazada de su cuarto hijo, Joaquín...

Y, con humana sencillez, se autodefine como buen andaluz: «Yo, respetado amigo, no soy vidrioso, ni me fio de que Vd. crea que los andaluces son más superticiosos que ahí, lo cual es muy posible porque aquí no hay terminos medios y son fanáticos en todo...» ¡Hasta en política...!

Y por el Folk-Lore llegará Machado a su pasión por el Flamenco, siendo, como ya dije en mi citado libro: *El Primer Flamencólogo Español*... Y envía, orgulloso, a Laverde, su nuevo libro: *Colección de Cantes Flamencos*, publicado, asimismo, en Sevilla, en la primavera de 1881, en la imprenta de *El Porvenir*, establecida en la misma calle de O'Donell, número 46 -él vivía en el



número 22-. Le manda, también, otro ejemplar para Manuel Murguía, que andaba, en estos momentos, por tierras asturianas... La publicación de los *Cantes Flamencos* tuvo una gran repercusión en la prensa nacional y extranjera, por su gran novedad en estos estudios, y, como no, en la prensa sevillana. Así, entre otras reseñas, es digna de destacar la aparecida en el diario político y literario *La Andalucía*, el viernes 29 de Abril de 1881, que, en un breve suelto, comentaba el libro, muy favorablemente, destacando la ayuda que *Demófilo* había recibido, para completar su trabajo, de los cantaores *Juanelo de Jerez* y *Silverio Franconetti*; afirmando, además, que era una obra «interesantísima por ser la primera que sobre esta materia se publica en España»; al par que destaca que todas las coplas eran *populares y flamencas*:

«Ha visitado nuestra redacción un librito titulado *Cantos flamencos* (sic), recogidos y anotados por *Demófilo*. Contiene soleares, solearillas, seguidillas jitanas (sic), polos, cañas, martinets, tonás y livianas, éstas últimas del célebre cantador *Juanelo «el de Jerez»*, siendo todas las coplas a que nos referimos populares y flamencas, en su más genuina expresión. También está incluida la biografía del célebre cantador *Silverio*, con su repertorio de coplas, varias de las cuales han sido compuestas por él, entre ellas las seguidillas jitanas.

«Contiene por último esta *Colección* 400 notas del coleccionador, terminando en un *Apéndice* con los nombres de los principales cantadores flamencos desde finales del siglo pasado hasta el presente.

«Esta obra que es interesante por ser la primera que sobre esta materia se publica en España, se vende en la imprenta del *Porvenir* y en las principales librerías de España y del extranjero, al precio de una peseta» (14).

Finalmente, diremos que estas *Cartas inéditas*, están escritas con una letra más clara, más legible, que las que, dos años después, envió a su amigo Luis Montoto... Eran otros tiempos. Machado vivía con menos preocupaciones económicas que en Madrid. Su espíritu estaba menos nervioso, aunque sí aparecen en las cartas sus características *tachaduras* y su original ortografía, con una letra parecida a la de su hijo Antonio. Hemos actualizado, pues, la ortografía y la acentuación de algunas palabras, según la norma académica actual. Asimismo, hemos puesto en cursiva los títulos de diarios y publicaciones; temas en los que *Demófilo* era muy anárquico. He aquí, las *Cartas inéditas* de Antonio Machado y Álvarez:

I

SR. DON GUMERSINDO LAVERDE Y RUIZ.
SANTIAGO.

Muy señor mío de toda mi consideración: el haber sido aficionado desde niño al estudio de la Literatura popular, de cuyo estudio he estado separado algunos años por atender a las obligaciones más urgentes, si menos agrada-



bles para mí que me impone mi profesión de abogado, y el conocer su gran competencia en este linaje de estudios tan relacionados con el de la dialectología que Vd. cultiva con tanto acierto, me mueven a dirigirme a Vd., pidiéndole auxilio, ilustración y consejos para una *Colección de Enigmas y Adivinanzas* que actualmente tengo en prensa y que publicaré, probablemente, con el seudónimo de *Demófilo*, con el cual he fundado en el periódico *La Enciclopedia*, una *Sección Popular*, con el objeto más bien que de otra cosa, de despertar la afición por estos estudios tan vergozosamente desatendidos en España. Por el número que le envío verá que el señor Milá y Fontanals ha tenido la bondad de enviarme una linda coleccioncita de enigmas populares catalanes, *endevinalles*, que me he apresurado a insertar con las andaluzas correspondientes. Sería por tanto de muchísimo interés para mí que Vd. llevara su bondad al extremo de indicarme las gallegas y asturianas correspondientes y que se dignase indicarme las fuentes que debo consultar para recoger algunas adivinanzas en dialecto *bable* (15) y catalán y las personas a quienes, a su juicio, debo consultar para poder presentar en mi *Colección* siquiera una muestra de las producciones análogas en esas provincias. Las escasas fuentes españolas que hasta ahora he encontrado para mi *Colección* han sido:

Las 400 del Almirante.

Enigmas, de Cristóbal Pérez Herrera.

Cervantes en su *Galatea*.

Cancionero.

Cancionero de Baena.

Cancionero de Horozco (Sebastián).

Fernán Caballero.

Milá y Fontanals.

El Doctor Salinas.

García del Castañar (Comedia de Rojas).

Pacheco (*Enigma del Pincel*),

y algunas otras menos importantes como *Revistas*, *Almanaques*, etcétera. Las de Don Diego de Torres Villarroel no he podido hallarlas (16). De Valencia y las Baleares, espero noticias. En nuestro teatro sé que hay varias pero no he podido hallarlas. Escuso encarecerle que me dé a conocer las que conozca.

El Doctor Hugo Schuchardt, profesor de la Universidad de Graz (17), publicará en el número próximo un artículo sobre *Fonética Andaluza* (18), en que se ocupa con encomio de sus artículos publicados en los números 10, 12 y 14 de *La Ilustración Gallega y Asturiana*; cuando se publique tendré el gusto de remitírselo (19); por hoy, me tomo la libertad de suplicarle se digne aceptar, como leve muestra de consideración y respeto, unos cuentecillos populares que publiqué en unión de mi querido maestro y amigo el Sr. Don Federico de Castro, distinguido Profesor de Metafísica de esta Universidad (20).

Hasta tanto no reciba carta suya, en que me absuelva de la excesiva libertad que me tomo, de nuevo, al escribirle, más detenidamente, ofreciéndome de Vd. con este motivo como su más atento s. s. q. b. s. m. Antonio Machado y Álvarez (rubricado).

Sevilla 20-6-1879. S/C. Palacio del Duque de Alba, Dueñas, 3.»



II

SR. DON GUMERSINDO LAVERDE.

Muy señor mío y de mi mayor distinción y aprecio: con mucha pena y gratitud, al mismo tiempo, he leído su amable y afectuosa carta, con pena, porque creo que nada quebranta el ánimo e inhabilita para el trabajo como la falta de salud, con gratitud porque nada considero más enojoso que escribir cartas que no sean de pura amistad y cariño cuando uno no disfruta de salud (21), a que llamo, como Vd. verá, bien de bienes.

He comenzado ya a utilizar sus noticias escribiendo al Sr. Murguía (22); he trasladado al Dr. Hugo Schuchardt el párrafo de su carta referente a los artículos reproducidos en *La Ilustración* y a su deseo de ver explicada la aspiración de *caló* a la usanza andaluza que se observa en algunos pueblos de Asturias; también he dado a Don Federico (21) sus recuerdos, que me devuelve muy afectuoso para Vd., con la expresión de su deseo, que hago mío, de ver a Vd. pronto restablecido de su terrible dolencia.

Enviarán a Vd., a su tiempo, y de mi parte, los números de *La Enciclopedia*, donde salgan los artículos de Schuchardt y yo, aunque sea de tarde en tarde, me tomaré la libertad de escribirle para saber del estado de su salud, rogándole que si alguna vez (sin esfuerzo alguno y como recreo), quisiera ilustrarme con sus consejos o noticias sobre mis aficiones a la Literatura popular española lo haga pues se lo estimaré en mucho, quien se repite de Vd., como suyo affmo. s. s. q. b. s. m. Antonio Machado y Álvarez (rubricado).

Sevilla y Julio 1º. de 1879.»

III

SR. DON GUMERSINDO LAVERDE.

Muy señor mío y de mi mayor distinción y respeto: remito a Vd. un par de ejemplares del articulillo que empiezo a publicar este número en *La Enciclopedia* (24), no con otro objeto sino con el de que Vd. vea hasta qué punto me han sido útiles las relaciones que tuvo la mucha amabilidad de proporcionarme y reiterarle, con este motivo, mi gratitud y, claro está, que digo útiles, no en otro sentido, sino en el de que podré añadir refranes, coplas y, especialmente, muchas *adiviñas* al lindo trabajo del distinguido profesor de Barcelona (25).

Tengo con este motivo y el de rogarle que si sus ocupaciones y dolencias le dan algún rato de descanso lo emplee en hacerme las advertencias y darme los consejos que a bien tenga referentes a mi afición de Literatura Popular, el gusto de repetirme de Vd., con el más afectuoso respeto, como s. s. s. y amigo que b. s. m. Antonio Machado y Álvarez (rubricado).

S/C. Navas, 1. Sevilla 15 de Diciembre de 1879.»

IV

SR. DON GUMERSINDO LAVERDE (26).

Muy señor mío y distinguido amigo: en cuanto recibí su grata del 26 de Julio último (27), le remití un nuevo ejemplar de mi *Colección de Enigmas y*



Adivinanzas y otro a Don Fermín Canella y Secades, Director de la *Revista de Asturias*, en Oviedo (28). Después, una infinidad de enfermedades han pesado sobre mis niños, mi mujer y yo y no he vuelto a escribirle, ignorando si habría recibido el 24 ejemplar y si el señor Secades recibiría el suyo y se ocuparía de él: Le agradeceré que me diga qué ha hecho de esto, cuando me escriba.

Yo, respetado amigo, no soy *vidrioso* (29), ni me fio de que Vd. crea que los andaluces son más supersticiosos que ahí, lo cual es muy posible, porque aquí no hay términos medios y son fanáticos en todo. O absolutistas o federales intransigentes. Así anda ello.

Remito a Vd. un ejemplar de mi última obrita *Cantes Flamencos* (30).

Conservéese bueno y no dude nunca del afectuoso respeto que le profesa su affmo. amigo q. b. s. m. Antonio Machado y Álvarez (rubricado).

P. S./Bajo el supuesto de que se halla en ésa el Sr. Don Manuel Murguía, le escribo hoy mismo una carta con otro ejemplar de mis *Cantes Flamencos*. Si no estuviera ahí, tenga la bondad de hacer que en esa estación de correos se la dirijan al punto donde se encuentre. Sírvasse dispensarme esta molestia y aceptar mi obrita con su acostumbrada indulgencia.»

NOTAS

- (1) Daniel Pineda Novo: *Cartas Inéditas de Antonio Machado y Álvarez, «Demófilo». En el Folk-Lore Andaluz. Revista de Cultura Tradicional*. Nº. 10. Sevilla, «Fundación Machado», 1993; p. 15-98.
- (2) José María de Cossío: *Un Proyectista*. Artículo publicado en «ABC», Madrid-Sevilla, el 14 de Febrero de 1956.
- Vid. también: J. M^a. de Cossío: *Poeta Montañés. Don Gumersindo Laverde Ruiz*. En *Boletín de la Real Academia Española*. T. XVIII. Madrid (1938); p. 731-727.
- (3) Mario Méndez Bejarano: *Historia de la Filosofía hasta el siglo XX. Ensayo*. Madrid, Imp. y Edit. Renacimiento, s.a. (1928); p. 498-499.
- (4) Juan Valera: 151 *Cartas Inéditas a Gumersindo Laverde*. Madrid, R. Díaz-Casariago, Editor, 1984; p. 60.
- (5) Vid. mi libro: *Antonio Machado y Álvarez, «Demófilo». Vida y Obra del Primer Flamencólogo Español*. Madrid, Edit. Cinterco, 1991; p. 126-127.
- (6) Sobre *La Enciclopedia*, véase el Capítulo I, de mi citado libro sobre *Demófilo*; p. 46-71.
- (7) Diario *El Porvenir*. Sevilla-Nº. 10.700-Segunda Época-Miércoles 31 de Octubre de 1883.
- (8) Vid. mi citado libro sobre *Demófilo*; p. 54.
- (9) *Colección de Enigmas y Adivinanzas en forma de Diccionario, por Demófilo*. Sevilla, Imp. de R. Baldaraque, 1880. Un tomo en 8º; 496 p. Vid. mi citado libro; p. 67-71.
- (10) Vid. mi citado libro; p. 61-67.
- (11) *Ibidem*, p. 136.
- (12) *Ibidem*, p. 136.
- (13) Vid. mi citada edición de la *Cartas Inéditas* de Machado y Álvarez; p. 89; nota 212. Las cartas de Demófilo a G. Laverde, se conservan en la "Biblioteca de Menéndez Pelayo", en Santander.



- (14) Diario *La Andalucía*. Sevilla, viernes 29 de Abril de 1881. (Los subrayados son nuestros para destacar a los cantaores y los títulos de la obra).
- (15) El *bable* es el dialecto de los asturianos, según el *Diccionario* de la Real Academia Española.
- (16) El salmantino Diego de Torres y Villarroel (1693-1770), fiel a los gustos barrocos, fue seguidor e imitador de Quevedo. Machado se refiere a sus populares *Almanaques*, en los que Villarroel adivinó varios sucesos históricos.
- (17) Sobre el Dr. Hugo Schuchardt, catedrático de romanística y lingüística de la Universidad de Graz (1842-1927), véase el libro de Gerhard Steingres: *Cartas a Schuchardt*. Sevilla, «Fundación Machado», 1996; 183 p.
- (18) Schuchardt publicó su interesante artículo sobre *Fonética Andaluza*, en *La Enciclopedia*. Época 2ª. Año 3-Nº. 9-I. *Fonética Andaluza*. Sevilla 25 de Junio de 1879; p. 137-139. Y se recoge en la «Sección de Variedades»: «El distinguido profesor de idiomas neolatinos de la Universidad de Graz, ha tenido la bondad de honrarnos con el artículo sobre fonética andaluza que encabeza este número». Reprodujo el artículo *La Andalucía*, el 25 de Julio del mismo año.
- (19) *La Ilustración Gallega y Asturiana* se convirtió en órgano defensor de *El Folk-Lore Español y Gallego*. Y el 8 de octubre de 1881, publicó en ella un artículo Manuel Murguía, "abundando en el juicio de que la institución del Folk-Lore contribuiría a la reconstrucción científica de la historia patria", según afirma Alejandro Guichot en su libro *"Noticia Histórica del Folklore"...* - Sevilla. Hijo de Guillermo Alvarez, Impresores, 1992; pag. 191.
- (20) Don Federico de Castro y Fernández, Catedrático de Metafísica de la Universidad de Sevilla, escribió con Machado y Álvarez el opúsculo: *Cuentos, Leyendas y Costumbres Populares...* Sevilla, Imprenta Gaditana, Velázquez, 7; 1873; 54 p. Se recogen cuentos de ambos. Vid. mi citado libro sobre *Demófilo*; p. 25.
- (21) La débil salud de Gumersindo Laverde marcó toda su vida. Murió entre grandes dolores, producidos por una profunda enfermedad nerviosa.
- (22) Manuel Murguía, excelente prosista, que más tarde se convertiría en el historiador de Galicia (1833-1923). Casó, como hemos dicho, con Rosalía de Castro. Su ingente obra: *Historia de Galicia* (1901-1907), le consagró. También ayudaron a *Demófilo* Don Juan Saco y Arce, autor de la *Gramática de la Lengua Gallega* y «el distinguido joven»; P. Taboada.
- (23) De nuevo se refiere a su maestro Don Federico de Castro (1834-1903).
- (24) Se refiere a sus artículos sobre *Las Adivinanzas*; el último, publicado en el Núm. 20, del 15 de Octubre de 1879. (Son unas series de artículos, que había iniciado el 15 de Marzo. Volverá, después, a escribir sobre este tema, en el *Boletín*, de la Institución Libre de Enseñanza. Madrid, T.X.-1886; p. 203-206 y 221-224.
- (25) Se refiere al profesor Don Manuel Milá y Fontanals (Barcelona, 1818-1884), filólogo y catedrático de la Universidad.
- (26) Carta sin fecha. La localizamos, ya lo hemos dicho, hacia Julio-Agosto de 1881.
- (27) Casualmente, era el día de Santa Ana, onomástica de su mujer; cumplía seis años su hijo Antonio... Y Triana, el popular Barrio, a orillas del Guadalquivir, bullía en fiestas, a las que el matrimonio acudía, a casa de los abuelos maternos, con sus hijos Manuel, Antonio y José.
- (28) Una certera nota se recoge en la Revista *El Folk-Lore Andaluz* (Sevilla, 1882 a 1883), que nos aclara este tema: «*El Folk-Lore Asturiano. (Letras y Ciencias de la Quintana)*. Con este título está escribiendo en la *Revista de Asturias*, el ilustrado publicista Sr. Don Fermín Canellas Secades, una interesantísima serie de artí-



culos sobre la importancia del *Folk-Lore* de esta región privilegiada, que, a su juicio y al nuestro, debiera tener su centro en Oviedo...». Vid. *El Folk-Lore Andaluz*, Edic. Conmemorativa del Centenario. Estudio preliminar de J. Blas Vega y E. Cobo. Madrid, Colec. Altar, 1981; p. 46. (La *Revista de Asturias*, Oviedo). «Periódico de Literatura». Fundado en Junio de 1858.

- (29) Subrayo el adjetivo, que, según el *Diccionario* de la R.A.E., se refiere «a la persona que fácilmente se resiente, enoja o desazona...». *Demófilo*, en verdad, no era hombre resentido.
- (30) *Colección de Cantes Flamencos Recojidos (sic) y anotados por Demófilo*. Sevilla, Imp. y Lit. de «El Porvenir», 1881; 1 vol. 8º, XVIII p. de prólogo, 1 hoja en blanco; 209 p. de texto, y 1, en la hoja siguiente, de *Índice*. Vid. mi citado libro sobre *Demófilo*; p. 75-100.

H. D. Gundersen Laverde y Ruiz.
Santiago.

Muy Sr. mio de toda mi consideracion; El
 haber sido aficionado desde niño al estudio de la literatura por
 gustar, de cuyo estudio he estado separandome algunos años por a-
 tender a las obligaciones mas urgentes e incluso agradables pe-
 ra mi que me impone mi profesion de abogado y el conve-
 nir gran competencia en este linaje de estudios tan volub-
 les en el de la dialéctica que he cultivado en tanto a-
 ción me mueven a dirigirme a U. p.º en busca de auxilio
 ilustracion y consejo para una Obra de enigmas y ad-
mirables que actualmente tengo en prensa y que publica-
 ra próximamente en el pseudónimo de Dencéfalo, con
 el cual he fundado en el periodico la "Enciclopedia", ^{que he fundado} con el obje-
 to mas bien que de otra cosa de despertar la afición por
 estos estudios tan vergonzosamente desatendidos en Es-
 paña. Por el numero que le envio vera que el Sr. Alcala Galiano
 tambien ha tenido la bondad de enviarme una linda

Comienzo de la primera carta de "Demófilo"
a Gumersindo Laverde.



UNA ISLA MUSICAL EN EUROPA

LUIS CABALLERO POLO
CANTAOR

«...Algunos oyentes -dice el escritor Manuel Barrios-, se nos han manifestado en el sentido de decir que lo que les interesa es el flamenco tal como se expresa en nuestro tiempo, sin importarles las referencias a otros siglos. Por supuesto, cada cual puede escoger el paisaje que mejor le parezca ¡faltaría más! pero, desde luego, al desinteresarse de la Historia, está renunciando de antemano a comprender el universo original, desconcertante y contradictorio del flamenco en toda su dimensión.» (Del libro incontestado «Gitanos, moriscos y cante flamenco»).

Desde el interior de ese universo «desconcertante y contradictorio», desde esas turbias entrañas originales tiran de mí como imantadas, sus ocultas raíces, su incógnita, su misterio, ese todo y nada explicable que obliga a mi torpe e inquieta curiosidad preguntar qué o quien podría aclarar la oscuridad de donde parte -por el contrario- la luz del Cante. Un cante tan extraordinariamente solo, diferente y extraño como una isla en el océano musical del mundo. Un cante que se lamenta, se desgarrar y se quiebra en la garganta al modo de los pájaros cantores.

He leído que «El canto melimástico es aquel en que se emplean muchas notas por cada sílaba, en oposición al canto silábico en que corresponde una nota a cada sílaba, como acontece en los recitativos.»

Melisma. Y recurro al diccionario para más amplia conformidad. Ya Juan Ramón Jiménez en «Platero y yo» no sitúa sobre un concepto muy sensato a esos hombres que escriben diccionarios. Uno de estos dice: «Melisma. En toda melodía, especialmente en el canto gregoriano, floritura, adorno que viene a sobreponerse a la línea principal de la melodía.» «Especialmente en el canto gregoriano». Se conoce que estos señores que escriben diccionarios no han reparado, según Juan Ramón Jiménez, en lo noble, dulce e inteligente que es el asno, indignando con su referencia al inconmensurable poeta de Moguer, así como tampoco en la riqueza melismática que ejerce el cantaor mediante el desarrollo -tanto melódico como rítmico- de esa música única que conocemos como Cante Flamenco-. No creo que ningún intérprete del canto gregoriano supere en velocidad melismática a los cantaores Juan Valderrama y Pepe Marchena por ejemplo.

Existe una vaga aproximación entre nuestros vecinos marroquíes y demás medio-orientales, pero con la lógica diferencia, que es a lo que vamos, de que estos cantan lo de su tierra en su tierra, África, lo que evidentemente resulta natural e indiscutible, pero no que dentro de Europa canten así unos europeos.



La verdad es que me sé tan desinformado como para ignorar si este fenómeno que me intriga se repite en algún que otro lugar de la tierra. Jamás supe, o tuve la oportunidad de saber, del menor estudio aplicado a tema tan apasionadamente interesante.

¿Por qué cantamos los cantaores, no los cantantes, andaluces de esta forma tan opuesta como extraña a la llamada música occidental?. ¿Por qué esta forma cadenciosamente orientalizada y articulada en tonos partidos, minimizados, gorgoriteantemente melodiosos o desgarrados?. ¿Por qué esta música deshermanada totalmente de la europea dentro de Europa, e igualmente antípoda del resto de las populares de su propio país, España?. ¿Lo sabemos?. ¿Se han ocupado los doctores especializados en musicología de esta peculiaridad?. La autoridad más próxima al estudio músico-étnico-histórico es el musicólogo, pero... al parecer pocos o ninguno han sido, que yo sepa, los que se han atrevido a hurgar pacientemente en el misterio del que no sabemos nada.

Últimamente -en buena y afortunada hora lo digamos- el Cante ha provocado toda una pirámide bibliográfica de expresiones literarias que van desde la maravillosa sensibilidad poética que, empujada por la fantasía de lo espiritualmente bello, jondo y trágicamente ignoto, pregunta mirando al cielo: «¿Dónde va la seguriya con un ritmo sin cabeza?. ¿Qué luna recogerá tu dolor de cal y adelfa?». El culto de altura artística e intelectual que comete la angelical equivocación de buscar la «pureza» fuera de la educación constructiva del sacerdote profesional del rito. Toda la literatura flamencológica mas o menos azuzada por el descubrimiento de las gitanísimas excentricidades de Manuel Torre y el mitológico «Romancero Gitano» de Federico. Y ya por fin nosotros, los últimos en esto del saber de letras que no sean las pertenecientes a la argumentación narrativa del Cante. Nosotros, los cantaores y cantaoras, los que menos ideas tenemos de por qué cantamos, lo que cantamos y de la forma, modos y maneras de hacerlo sonar como música. (Dicho ésto sin el menor asomo irónico. El que inteligentemente conozca y trate la comunidad profesional de este género sabe que es así).

Más que tarde, tal vez la efusiva incorporación del Cante flamenco a la categoría de cultura popular artística, haya correspondido al mejor momento de su madurez. Nunca, desde su punto natural de partida, llegó el Cante tan lejos. Lógico, por su naturaleza evolutiva.

Maravilloso, alucinante, conmovedor, seductor, intrigante este misterioso decir de una voz sola -que ese es el Cante de hoy- sin ningún instrumento acompañante en las tonás, sobre un fondo distante de tambores extraños en la saeta, al compás de los nudillos sobre la mesa en la soleá infinita o todo conjuntado, llevado y sostenido por las seis cuerdas de la única esposa acompañante del cante: la guitarra.

¿Pero qué raíces son esas que florecen en Europa originando un tronco que se dispersará en ramas con sabor, olor y color, diametralmente opuestos a los resortes estructurales de la propia música de su propio entorno?.

El Cante es una isla hiperflamenca dentro del océano flamenco. Es un capricho geográfico. Solo, absoluto, total. Ni grande, ni chico, ni gitano, ni



gachó, ni árabe, ni judío, ni hindú, ni creado por el hombre. No, sencillamente gestado por su propia tierra, parido por la autenticidad de su tierra, hijo de su madre tierra, exacta latitud geográfica, «de las arterias del planeta». De ahí, como savia de nuestro ser, ha ido amamantándonos y hemos ido, llevados de su mano, desde los primeros días del sentimiento artístico del ser humano andaluz.

Ahí, en ese signo natural, en esa presencia básica de matices, en esa variedad distintiva entre los pueblos es donde necesariamente hay que buscar el misterio de su propia música, la música natural de la tierra que se hace realidad artística en el sentimiento humano sin que este haya decidido su particular inflexión tonal, su acento, su dejillo. ¿Por qué conocemos quien es gallego o catalán?. Por su musicalidad parlante. Ni la cadencia oral ni los sonos musicales característicos de un pueblo fueron escritos para que así sonaran, suenan así porque así lo concreta y dicta el lugar. La ordenación de estas tonalidades primitivamente naturales, las influencias enriquecedoras, la metamorfosis de sus principios ya pertenecen a la emancipación cultural e inspiración musical del hombre en el Tiempo que es de donde no pasamos los que intentamos decir algo respecto al origen del Cante.

Ya sabemos que todo lo dicho lo sabe cualquiera, pero no cualquiera se plantea el estudio de todo lo dicho, del misterio, en fin. Es mucho más fácil, cómodo y asistido comenzar por lo de a mediados del siglo XVIII, Tío Luis el de la Juliana y la socorrida tradición oral (que por cierto cada uno la viene contando según le conviene).

Y en este punto y aparte sería donde yo -cantaor de tercera, inculto, elemental, mal informado y peor redactor- debía poner punto final. Pero me insta la fuerza de la curiosidad, de la afición, del misterio y hasta una cierta responsabilidad después de toda esta larga vida mía cantando, hablando y escribiendo de esta manifestación singularmente extraña para todo aquel que se pare a preguntar: ¿Y esto cómo es?

Desde hace tiempo me obsesiona la cuestión que hoy me ocupa más como pregunta que como respuesta; por supuesto. Sí, ya sabemos eso tan natural, lógico y normal como es que la tierra produzca su vegetación, su gente y su música. Lo que ya no será ni normal, ni lógico, ni natural es que en un punto determinado de Noruega se cultiven plátanos, como tampoco que en un rincón de Europa, Andalucía, se cante un cante diferente a los de su propio folklor y a todo tipo de aire musical popularmente hispánico y europeo. Esa es la cuestión que no abordan las autoridades flamencológicas con rigurosidad. Sí, pero de la manera más superficial, sin apenas rozar el enigma, la razón básica del misterio, la geografía. Todo versa y gira alrededor de una cortísima historia, ya sea hipotética, heredada por la desgastada y cómoda tradición oral o en el mejor de los casos -eso sí- documental, empresa que viene a desmentir y desmontar ciertos montajes analfabetos propios de una comunidad abandonada por una sociedad indiferente cuando no represiva a esos sentimientos.

Bien, ya hemos dicho que tal vez el misterio resulte eternamente indescifrable. De acuerdo, pero sigue ahí, aquí, originando, gestando, produciendo, haciendo, manteniendo el equilibrio natural de su autenticidad cantaora a



través de sus cantaores, bailaores y tocaores, un equilibrio geo-racial que pervivirá en ese elegido andaluz desde su primera razón expresiva hasta el fin de sus días de no abandonar por mucho tiempo su tierra. (No sé si sabremos todos los habituales del género flamenco que cuando un interprete de este arte se ausenta de su tierra-madre durante muchos años se le va borrando el sabor, la injundia, la idiosincracia flamenca que su tierra le infunde invariablemente si se mantiene en ella. ¿Es esto un invento, una creación gestada hace siglo y medio...?. Es cuestión de reflexionar, de pensar).

Esto no empezó una vez, empezó siempre, todos los días, todos los años, todos los siglos... ¿O no?. El tiempo sigue, pasa y pesa sobre esa evidencia geográfica con toda su carga de tradiciones evolucionadas por su cultura o culturas sucesivas consecuentemente influidas por la naturaleza regional en cuestión.

«La música de un país -nos dice Rossy como musicólogo- forma parte de su cultura; y si tiene una cultura propia, la música es propia también. Desde fuera vienen ideas, teorías, sistemas, influencias, en fin, y el pueblo que las recibe asimila los elementos extraños que CONCUERDAN CON SU SENTIR, formando con todo ello su cultura propia. Porque ninguna cultura arranca de cero ni permanece encerrada en el territorio en que se asienta, extraña a influencias externas».

Y Camacho Galindo, como otros, no muchos, inteligentemente imparciales, dice: «Es lo más probable que el Cante todavía genéricamente innominado, tenga milenios...» O Rossy siga investigando como a través de la música se sabe que: «El laúd debió ser uno de los primeros instrumentos acompañantes del cante flamenco. Todavía hoy, unido a la guitarra, se emplea en algunos pueblos de la alta Andalucía.

El perfeccionamiento de la guitarra, que destronó a la vihuela, y su incorporación al género flamenco, fue de excepcional importancia para el desarrollo del cante jondo. No se sabe cuando, pero lo probable es que esta unión de la guitarra- de cinco o seis cuerdas- con el cante y el baile flamenco no se produjera hasta el siglo XV. Sin embargo preclaros «chanelaors» de la más brillante e indudable propiedad literaria no tienen inconveniente en suponer que el cante fue inventado en el siglo XVIII. ¿...? Creo que esa casi afirmación supone tanto como decir que a Andalucía la inventaron hace exactamente esos dos siglos cortos.

Pues, sí señor; ¿para qué devanarse los sesos cuando la cosa debió de ser de lo más fácil?. Una tarde cualquiera, un grupo de inventores de mediados del siglo XVIII, después de unas partiditas al dominó en el casino, se preguntaron: Bueno, vamos a ver. ¿Qué inventamos hoy, el pimiento molío o el cante flamenco?. Vale: ¿cara o cruz?. De acuerdo. Cara el pimiento y cruz el cante. Tiraron una moneda al aire y salió cruz. Lo inventaron y hasta hoy.

¡Y yo esperando el milagro de que cualquier eminencia del saber flamenco, naturalmente familiarizado, sobre todo, con los maestros de los cantes básicos como el Loco Mateo, la Andonda, el Viejo de la Isla, el Nitri y sobre todo con Tío Luis el de la Juliana se refiriera, alguna vez, aunque sea muy de pasada al misterio de esa extraña isla musical que dentro de occidente suena, diríamos, que más bien a oriente!.



PROYECCIÓN MUSICAL DEL PRIMITIVO FANDANGO DE MÁLAGA

ALFREDO ARREBOLA

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. AULA DE FLAMENCOLOGÍA

Mi definición primera es la de cantaor, gracia que debo al cielo, y por el cante me entregué -tiempo ha- a la investigación. Hoy me siento plenamente orgulloso y enamorado de esta profesión. Examino, pues, el cante bajo una doble perspectiva, y mi larga experiencia me da pie a sostener y defender ciertas premisas que son inmanentes en el arte flamenco. Es mi deseo y firme propósito seguir por la senda que nos han dejado los ya míticos de un arte universal que lo es, precisamente, por conservar, aunque no siempre, los esquemas trazados y perfeccionados. Esto no significa que el flamenco no evolucione, no; su evolución radica en su misma naturaleza musical y en la capacidad creativa de sus intérpretes.

Soy libre por esencia y sometido, no obstante, a los movimientos sociopolíticos; pero, sin embargo, no creo ni acepto a los llamados «innovadores» del flamenco, aunque -¡cómo no!- merezcan mi total respeto. Porque es -¡tantas veces lo he repetido!- una queja resignada, es la eterna pregunta del porqué de tantas injusticias y persecuciones sin razón ni fundamento. Y no me refiero sólo a las sinrazones materiales, sino a las espirituales, que son las que más clavan e hieren. El flamenco es una parte del acervo cultural del pueblo andaluz, el cual no tuvo más remedio que echar mano de él. Y mientras siga fiel a su historia, jamás morirá, aunque algunos ya lo hayan intentado.

Estas ideas básicas me han llevado a exponer en la REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA qué significa *musicalmente* la presencia del primitivo fandango malagueño en la general y compleja historia del Cante Flamenco: siempre permanecerá la esencia (óptica/metafísica) de las cosas actuales.

Organizadas por el Área de Cultura de la Excelentísima Diputación Provincial de Málaga, se han celebrado, del 10 al 14 de Febrero, las «Primeras Jornadas de Estudios Flamencos», aunque en esta misma ciudad y en el Real Club Mediterráneo ya se vienen realizando las «VI Jornadas Flamencas: Aspectos históricos, literarios y musicales de los estilos flamencos» con una magnífica asistencia y aceptación. Ante la dirección general de la temática desarrollada en estas «Primeras Jornadas de Estudios Flamencos», me ha parecido conveniente dedicar un tiempo -para mí precioso- a intentar demostrar qué papel ha desarrollado el «primitivo fandango malagueño» en su aspecto musical, porque estoy totalmente convencido de que no sólo ha originado otros cantes dentro



del área geográfica malagueña, sino por haberse proyectado hacia otras comarcas andaluzas: Córdoba, Granada, Almería, Huelva, etc...

Si hiciéramos un estudio serio y objetivo del cante, podría comprobarse cómo una buena parte de los estilos flamencos tiene su fundamento en el fandango. ¿Cómo, pues, podríamos comprender el llamado *Cante de Levante* -derivado musicalmente del árbol malacitano- sin la presencia del primitivo fandango?. Por otra parte, también podría demostrarse que el fandango ha ido más lejos de lo *puramente folklórico o preflamenco*. Y, como intérprete, he podido comprobar el siguiente fenómeno: un cantaor es capaz de definirse artísticamente en un fandango, es decir, puede percibirse toda la capacidad artística y cantaora de un cantaor. Para ello, recomendaría la audición de los fandangos en boca de Antonio la Calzá, Niño Gloria, Corruco de Algeciras, Manolo Caracol, Manuel Vega «El Carbonerillo, etc...

Pero aún más: podemos observar que el cantaor no puede callarse cuando le plazca, al cantar el fandango, y ni siquiera hacer esperar al guitarrista a su capricho; en tanto que en los llamados «cante acompasaos» se puede esperar, sabiendo *marcar los tiempos y compases*; y -cómo no- hay que recordar una peculiaridad del fandango: *su proliferación*.

Esta forma cantable, afirma Manuel Cano Tamayo en «La Guitarra. Historia, Estudios y Aportaciones al arte flamenco», Córdoba, 1986, de carácter eminentemente popular, expuesta en este caso por cantores/cantaores no profesionales, sino simplemente extraídos del pueblo sin otro aprendizaje que el costumbrismo y la tradición oral, queda de esta manera patentizada de forma tradicional, pero nunca fue aceptada por aquellos individuos que, dotados de mejor vehículo tonal en su voz y una mayor intuición cantaora, no se incluyeron en estas formas populares y así lo hicieron aparte y de manera individualizada.

Nace, pues, el fandango con la base de una tradición popular escuchada por el individuo desde su infancia, *una forma expresiva y a la vez creativa* de cante independiente y a la vez admitido, admirado e imitado por el pueblo que, en la mayoría de los casos, no puede desarrollarlo y que pasa desde este momento a ser el más ferviente admirador de la persona que como tal «ídolo» ha creado un estilo que por siempre ha de perdurar y, así, pasar a la posteridad. Esto es bien claro e históricamente apodictico. Por tal motivo, no me cansaré de afirmar que el flamenco es *una música recreada y clásica* en el sentido semántico y filosófico.

Desde el punto de vista musical, el fandango aparece, desde su primer momento, en un compás «ternario» (3 x 4). Examinados histórica y musicalmente, podemos observar que casi todos los fandangos están en la línea del RITMO Y SON DEL VERDIAL. El Verdial constituye, pues, la base sobre la que se desarrollan las formas fandangueriles. Incluso muchos fandangos de la tierra más pródiga -como es Huelva- están en el ritmo verdialero. Esta afirmación se fundamenta en un hecho histórico: HASTA QUE NO APARECE LA GUITARRA DE DON RAMÓN MONTTOYA, el fandango sólo se guía por el «AIRE DEL VERDIAL». Esta prueba puede comprobarse perfectamente oyendo las grabaciones conservadas en los discos de 78r/m.



Como cantaor, y por desgracia ignorante de la guitarra, no tengo más remedio que valerme de la autoridad de los maestros de sonanta para llevar a cabo este breve ensayo. Y así, echo mano del «Maestro» Manuel Cómitre, quien en el número 85 de la Revista «CANDIL», pág. 1.296 nos dice lo siguiente: «... Todos los cantes flamencos están basados en los acordes de MI mayor (en el argot flamenco, «por arriba») y sus acordes relativos, y de LA mayor («por medio») y sus acordes relativos, sirviéndose -cómo no- de la cejilla/cejuela el guitarrista para comodidad de adaptación de la voz del cantaor, pero siempre jugando con los acordes de MI mayor y LA mayor y sus correspondientes relativos.

Tarantas y Granaínas -gracias a Ramón Montoya- están basadas en los mismos acordes de los Verdiales, sólo que elevándose dos trastes más para las Tarantas, sobre el acorde de MI mayor, y dos trastes más sobre el LA mayor, para las Granaínas. Todos los acordes flamencos hunden sus raíces en los acordes de los Verdiales».

Es admitido en la historia flamenca que el fandango malagueño se ha extendido como las ramas de un frondoso árbol, se ha multiplicado como las arenas del mar -de ese mar azul malagueño y mediterráneo- por toda la geografía española e hispanoamericana.

Los cantes que están cercanos a la influencia malagueña son, ciertamente, los llamados «Cantes de Graná». Granaína y Media Granaína, Fandango de Frasquito Yerbagüena. Robao de Almuñecar, Seguidillas de Cúllar Baza, Fandango de Güejar Sierra, Fandango de Loja, etc...

En el mundo flamenco se admite -puede demostrarse- que la Granaína y Media Granaína tienen la misma estructura musical que la Malagueña, las cuales arrancan, como la Malagueña, del primitivo fandango. La diferencia estriba sólo en el «tono», es decir, que las granaínas se inscriben en «SI mayor», mientras que la Malagueña en MI mayor. En síntesis, podríamos explicarlo así: cualquier guitarrista, acompañando al cantaor por malagueñas, que quisiera pasar a Granaína, le bastaría hacer los mismos melismas (adornos) en SI mayor. El papel lo soporta aquí en silencio porque no tiene otro remedio, pero en la práctica, cualquier guitarrista flamenco lo realiza con la mayor sencillez posible.

Como cantaor he podido descubrir -no se rasguen las vestiduras- que la Granaína y Media Granaína está basada en el fandango de Joaquín Vargas Soto «Cojo de Málaga» (1880-1960), «Rubia la mujer primera», Catálogo general de discos «Odeón y Fonotipia», mayo, 1923. Este método analítico y comparativo me ha llevado a proclamar públicamente que el *origen musical* de la Granaína debe buscarse en el «Cojo de Málaga», y no en don Antonio Chacón, a quien admiro y reverencio desde mi primer momento artístico como Cantaor Flamenco.

Los cantes que mayor proyección musical han tenido fuera de Málaga para *incrustarse* y *reestructurarse* en otros estilos, han sido los denominados «CANTES ABANDOLAOS», que, junto con los Verdiales, constituyen las dos formas del primitivo fandango malagueño, mezclados, con frecuencia, en la actualidad. Los más viejos son los Verdiales, incluso anteriores al mismo



flamenco. Es el tiempo, pues, lo que los diferencia, aparte de que las «Bandolás» son ya fandangos flamencos.

Estas dos formas de cantar tuvieron en Málaga su tierra propicia para fructificar al máximo y extenderse a otras comarcas. Sin embargo, la *grandeza musical* de estos cantos/cantes radica, primordialmente, en haber originado, dar una nueva vida, a otros estilos flamencos: Cantes de Juan Breva, Rondeñas, Fandangos de Lucena, Fandangos de Almería, Fandangos de Cabra, Verdiales de Almería, Jabegotes, Zánganos de Puente Genil, etc... Y una nota muy peculiar que no debe olvidarse es que ellas provocaron el nacimiento de Jaberías y Malagueñas, cantes considerado ya como «Grandes». Por tanto, otra *nota característica y distintiva* del primitivo fandango malagueño, frente al variado onubense, es que aquél engendra «cantes grandes o jondos», según el lenguaje flamenco.

Cualquier persona, aficionada un poco al flamenco, sabe que el *cante abandonao* está perfectamente en el llamado «Fandango de Frascuito Yerbagüena» (Francisco Gálvez Gómez, Granada, 1883-1944. El gran aficionado-cantaor «El Yerbagüena» bebió en las inagotables fuentes de Antonio Ortega Escalona «Juan Breva» (Vélez-Málaga, 1844-1918). Y es verdad: no hay diferencia musical alguna entre ambas formas de fandango, fundamentados en el «aire del verdial», que arranca, a su vez, del primitivo fandango local de Málaga.

El sur de la provincia de Córdoba se ve totalmente influenciado de las corrientes melismáticas del «Cante abandonao». Lucena, con sus fandangos propagados por Dolores la de la Huerta y Rafael Rivas, acogerá fervientemente el aire de los cantes del valle del Guadalhorce, de la vega de Antequera y del valiente verdial de Vélez. Allí la «Bandolá/Cante abandonao» adquirirá una fisonomía distintiva a través de la idiosincrasia del hombre cordobés, de la cultura judeolucenita, y del finísimo y exquisito vino que la madre naturaleza derramó pródigamente. Y otro tanto ocurrirá en Cabra, que cuenta con sus variantes debidas al genial artista Cayetano Muriel «Niño de Cabra» (1870-1947), rey sin corona del cante flamenco, según mi juicio.

Lo mismo podríamos decir del valiente y fiero Zángano de Puente Genil; como también ocurrió en los «Verdiales de Almería» y «Fandango de Almería», donde todavía permanecen las huellas cantaoras del tiempo que vivió allí el gran veleño Juan Breva. ¡Y cómo no recordar los tan cacareados y cantados «Robao de Almuñecar», «Fandangos de la Peza», «Fandango de Güejar Sierra», «Fandango de Baza», «Fandangos de Loja», «Fandango de la Puebla de Don Fadrique», etc., etc. los cuales, como los anteriores, van expresados en el compás de 3 x 4, y todos en MI mayor. Y tal es así, que el guitarrista ignorará qué tipo de fandango interpretará el cantaor de turno.

Pero no queda esta influencia malagueña de su primitivo fandango en las zonas ya descritas, sino que marcha también a su hermana Huelva, donde don José Pérez de Guzmán y Ursaiz (1895-1930) hace suyo un fandanguillo de Alosno con la base del cante melodioso, largo y amalagueñado del «Cojo de Málaga», convirtiéndolo en el fandango más brillante y poderoso de la variada gama de los cantes de Huelva, según afirma Juan Gómez Hiraldo en «Diccio-



nario Enciclopédico Ilustrado del Cante Flamenco», T. II, pág., 593.

Y tras este caso, escribe José Luque Navajas en «Cantes de Málaga», pág. 51, no es raro hallar alguna antigua grabación de un cante neto de Huelva con acompañamiento de guitarra *abandolao*. Tal ocurre con un disco de Manuel Torre en el que le acompaña Miguel Borrull.

Lo que nos demuestra -como ya he referido- la poderosa influencia del primitivo fandango malagueño en su doble versión: VERDIAL y BANDOLÁ/CANTE ABANDOLAO.

La sorpresa puede llegarnos si analizamos *musicalmente* algunos fandangos «personales/artísticos» con el fandango abandolao. Pues bien, según mi criterio y estudio, hallamos una perfecta similitud musical entre el fandango del «Niño Gloria» y la Bandolá. Está demostrado que el fandango del «Niño Gloria» se acompaña en el «aire de Huelva»; por tanto, en el ritmo de verdial/bandolá. Y aún más: se puede demostrar (musicalmente) que el último tercio de este difícil fandango del cantaor jerezano es bastante parecido a la Rondeña que está, como ya hemos referidos, en la línea rítmica del primitivo fandango malagueño.

Y aunque lo haya dicho anteriormente, vale la pena repetir que en el flamenco se viene aceptando que las malagueñas proceden del llamado «cante abandolao», y que se ha proyectado hacia los «Cantes de Levante». De esta forma, se dice que la Taranta, la Cartagenera, la Murciana, etc. son cantes -MUSICALMENTE- idénticos a la malagueña. Su diferencia radica en que la Malagueña se toca en MI mayor, mientras que todo el cante levantino lo hará en «FA sostenido». Así podemos comprobar que cualquier guitarrista puede acompañar Cartageneras por «tono de malagueñas», fenómeno muy frecuente en todos los guitarristas antiguos. Por otra parte, sabemos también que muchas malagueñas llevan los «aires de Levante»: malagueña de Francisco Lema «Fosforito el Viejo», Juan Reyes Osuna «El Canario», Concha la Peñaranda, Fernando Rodríguez Gómez «Fernando el de Triana», etc...

Otra similitud podemos encontrarla en la Murciana de Chacón (1869-1929) y la Granaína interpretada por él mismo:

El corazón se me parte
cuando pienso en tus partías (Murciana).

y

Engarzá en oro y marfil
llevas una cruz al cuello (Granaína).

Así pues, puede afirmarse, sin miedo a error, que los denominados «Cantes de Levante» (para mí, mal denominados) han arrancado de los cantes básicos de Málaga: FANDANGO PRIMITIVO, que, a su vez, se incrustó en el Fandango de Almería, Taranta de Almería, Taranto de Almería (éste último en FA sostenido con ritmo de Tientos/zambra que lo haceailable)..., y por tierra de Jaén en la Levantica, Cante de Madrugá, Taranta y Jaenera, etc... Por ello se dice que de la simbiosis Málaga, Almería y Jaén, a través de los andaluces que llegaron a las minas de Cartagena, La Unión, Puerto Lumberras, etc. se originarán los preciosos y no menos difíciles «Cantes mineros/Cantes de Levante». Tenemos, afortunadamente, una prueba histórica que



fundamenta esta hipótesis hecha una realidad: el *fandango más antiguo que registra la historia flamenca es de Málaga*, cuya proyección musical está registrada en la historiografía flamenca, tal como lo demostró Fernando el de Triana en su maravillosa y fundamental obra «Arte y artistas flamencos», pág. 261.

La *influencia musical* del fandango malagueño es tal, que ha traspasado los límites de Andalucía y España, como manifesté al principio. Y así podemos comprobar su presencia en provincias como Albacete (Fandango de El Bonillo) y Soria; en Canarias se halla «La folía», que es la «Malagueña de Canarias». Creo que nada de particular hay en ello, puesto que era parada obligatoria de los andaluces en las Islas Afortunadas, que iban buscando nuevas tierras, un puesto de trabajo, como en otro tiempo fueran los «felagmengu» «campesinos que huían en busca de tierras», según testimonio de Blas Infante en su «Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo», Sevilla, Junta de Andalucía, 1980. ¿Y por qué no admitir que de aquellos andaluces malagueños que llegaron hasta las tierras mexicanas una modalidad de su primitivo fandango?. Estaría aquí, por tanto, el sentido de la llamada «Malagueña de México». Me parece que no tiene nada de extraño y raro, sabiendo que la música es innata en el ser humano, además su «universalidad», aunque ciertos músicos y musicólogos lo hayan negado. Sin embargo, el mundo del flamenco se ha caracterizado por su proyección universal, de tal manera que sido recibido en los más dispares rincones del universo.

Y no fue solamente México, sino también Cuba (habría que recordar el histórico «Desastre de Cuba», 1898), donde tan vinculadas estuvieron la música negra/indiana y la flamenca, cuenta también con su Malagueña. Podríamos hacer también memoria de los llamados «Cantes del Piyayo», Rafael Flores Nieto que estuvo, según está demostrado, por aquellas tierras cubanas, trayendo los melos musicales que mezcló a la carcelera y al tango. Es normal que no pueda admitirse -y de hecho es así- que se trate de *una música propiamente flamenca*, pero, según mi juicio, recoge ecos/melismas que nos evocan aquellas formas de los cantes más antiguos, entre los cuales tiene un lugar especial el Primitivo Fandango de Málaga.

Finalmente, sólo quisiera recordar que la *presencia e influencia* del primitivo fandango malagueño está fehacientemente reflejada en bastantes composiciones de nuestros admirados músicos españoles: Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Ernesto Lecuona, Joaquín Turina, Joaquín Rodrigo, José Romero, Federico Mompou, etc.



LAS NUEVAS TENDENCIAS

LUIS LÓPEZ RUIZ

CENTRO CULTURAL HISPANO EUROPEO DE MADRID.

Cuando se analiza la situación de las tendencias actuales del llamado Nuevo Flamenco lo primero que encontramos es una enorme cantidad de contradicciones, de posturas radicales, de fanatismos y de descalificaciones que rozan, si no traspasan incluso, los límites del insulto y el impropio. Los jóvenes renovadores se mofan del inmovilismo de los puristas y éstos -aparte de escandalizarse- rechazan por sistema todo lo que salga del cuadro típico; cantaor, tocaor, silla de anea y bata de cola. Parece que unos lo quieren cambiar todo y otros no quieren que se cambie nada. Los puristas menosprecian a los renovadores considerándolos meros usurpadores oportunistas aunque, en la mayoría de los casos, ni siquiera se toman el trabajo de escuchar con atención lo que hacen para saber si es bueno. Y los adalides vanguardistas recurren en más de una ocasión a la violencia verbal. Así, por ejemplo, en «Historia-Guía del Nuevo Flamenco. El Duende de Ahora» -libro muy interesante en muchos aspectos- Diego A. Manrique escribe: «El Duende de Ahora está pensado para (...) escarnio de los mandarines cazurros del flamenco».

Los dos extremos se equivocan, por supuesto. Las posturas inteligentes nunca se apoyaron en la intransigencia y no es posible progresar si no es a base de tolerancia. De entrada no hay que reprobar nada, que ya se encargará el tiempo -supremo tamiz- de hacer que lo bueno quede y que lo malo se esfume.

No hay que condenar excluyendo todo lo que no nos gusta ni ensalzar exagerando todo lo que nos entusiasma. Nos parece mucho más acertado Pepe de la Matrona cuando dice: *«Está to inventao. Lo que hace falta es aportar. Reformar lo que ya está hecho»* que José Luis Ortiz Nuevo cuando grita: «¡Viva el flamenco! ¡Muera el siglo XIX!». Máxime si se tiene en cuenta que figuras emblemáticas de la modernidad flamenca expresan opiniones que, afortunadamente, ponen las cosas en su sitio. Por ejemplo. Enrique Morente: «Hay que ser aficionado y amante de la ortodoxia. No sé por qué la gente que viene tiene que romper con lo que había anteriormente para poder tirar para adelante. Muchas veces volver la cara atrás es tirar para adelante».

Vicente Marrero: «Los reparos históricos, la mayoría de las veces, son falsas nostalgias o esnobismos».

Ketama (refiriéndose a granaínas, malagueñas, etc.): «No creo que se pueda evolucionar porque ya está todo hecho».

Camarón: «Hay que tenerle cariño y respeto al flamenco y por eso hay que estar muy «centraito» porque es muy arriesgado meter, a lo mejor, una batería



a una bulería. Meter un instrumento de esos es muy difícil. Yo me arriesgo mucho pero es una responsabilidad. ¡Ahora, que nunca me he salido del flamenco!».

La medida coadyuvará sin duda a definir las posiciones. Y para esclarecer la situación convendrá quizás fijar unos puntos que sirvan de imprescindibles ordenamiento:

¿Qué es el flamenco?.

¿Qué pretende el llamado Nuevo Flamenco?.

Este Nuevo Flamenco, ¿es nuevo?, ¿es flamenco?, ¿es bueno?.

Para contestar a la primera pregunta preferimos remitirnos a José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz:

«El flamenco es un arte musical que procede de las continuas fusiones tonales melódicas que se han forjado en nuestra geografía, pero teniendo en Andalucía su centro de configuración conforme músicos, cantaores y bailaores genuinos han ido estructurando estilos, perfilándolos e, incluso evolucionándolos, en razón de características y cualidades personales o ecos y sentires colectivos».

Para aclarar aún más las posiciones, prosiguen:

«... el arte flamenco, en todas sus vertientes, ha vivido épocas en las que su devenir ha estado significado por su evolución».

Conviene no olvidar esto. Porque ni tienen razón los puristas a ultranza que no quieren cambiar nada -ignorando que la evolución ha sido permanente a lo largo del tiempo- ni tampoco la tienen los que quieren cambiarlo todo alegando que ya es hora de que el flamenco evolucione. Porque ignoran igualmente que la evolución ha existido siempre.

«Es muy curioso comprobar -prosigue Blas Vega y Ríos Ruiz- que en la mayor parte de nuestro siglo () la evolución del flamenco ha sido muy leve». O lo que es lo mismo: escasa y lenta. Esto aviva el deseo de la renovación urgente por parte de algunos, pero de ello -de la prisa- hablaremos más adelante.

Finalmente los autores que venimos comentando exponen las causas de las nuevas tendencias:

«... porque la juventud musical ha creído que en las fuentes del flamenco puede encontrar, lo mismo que en otras corrientes estéticas, cauce para sus expresiones musicales, los experimentalismos en el flamenco son continuos desde hace treinta años».

Lo «nuevo» ha existido siempre en cuanto aparecía como signo de un flamenco que evolucionaba de forma lenta pero constante. Además no estamos de acuerdo con los que dicen que «si es nuevo no es flamenco y si es flamenco no es nuevo».

Si por nuevo hay que entender la lógica evolución impuesta por los maestros supremos, por los que se movieron siempre en vanguardia, preñados de inquietudes, podemos constatar que, en todas épocas, ha habido un flamenco «nuevo». O si no, ¿que hicieron a través de los tiempos Silverio, El Mellizo, Chacón, Pastora, Marchena o Caracol?. ¿Y Faico el Viejo, La Mejorana, Vicente Escudero, Carmen Amaya o Antonio?. ¿Y Patiño, Montoya, Manolo de Huelva o Sabicas?.



Como botón de muestra ahí quedan esos quince nombres viejos, todos novísimos en su momento.

Este afán renovador, experimentalista -que, afortunadamente, ha existido siempre- se ha intensificado de forma decisiva en el último cuarto de nuestro siglo. Y todos los jóvenes de hoy, ansiosos de renovación, coinciden en venerar a tres monstruos sagrados como líderes del «cambio»: Morente, Camarón y Paco de Lucía. Es verdad que lo son, pero no hay vicio más profundo ni torpeza más extendida que caer en la repetición de lo que se ha oído, tomándolo ya en adelante como verdad suprema. Con la etiqueta de mitos colgada se les otorga a ciegas un crédito inusitado. Y casi nadie se toma el trabajo de comprobar si los méritos existen realmente y, sobre todo, de escudriñar a fondo por si hubiera otros valores que debiesen tenerse igualmente en cuenta.

No vaya ningún mal pensado a interpretar que estamos poniendo en duda las calidades de los tres aludidos. En absoluto. Pero estimamos que deberían mencionarse también otros que parecen olvidados y que han desempeñado un papel importantísimo. Por ejemplo, Manolo Sanlúcar, El Lebrijano -por discutibles que sean algunas de sus pretensiones- o la sorprendente renovación/ revolución que supuso en su día el estilo de Lole y Manuel sin que entremos en otras estimaciones por el momento.

A partir de la década de los 70 una inmensa masa juvenil que había vivido hasta entonces de espaldas al flamenco, conecta de alguna manera con los ritmos a flamencados a través de las rumbas discotequeras. A los ecos más alejados de Peret se suman ahora, de forma avasalladora, los sones de las Grecas, Los Chorbos, Los Chichos, Los Chungitos...

Paralelamente, el tirón impresionante de Camarón lo inunda todo y la magia de la guitarra de Paco de Lucía arrebatada. Entre la juventud -hecho insólito- se pone de moda el flamenco. Determinados Colegios Mayores Universitarios ofrecen frecuentemente recitales de flamenco, por lo general muy buenos. Pero es sobre todo el cante festero y camaronero el que prende en la mayoría de los jóvenes. Suena y resuena por todas partes el son pegadizo y un tanto monocorde de las alegrías -tangos- rumbas del genial gitano.

Son muchos los grupos que surgen al amparo de los nuevos rumbos aunque hay dos que destacan sobremanera: Pata Negra y Ketama. Y entre tanto afán renovador pueden percibirse sin embargo unas tremendas carencias de personalidad: por una parte, todos cantan como Camarón, todos siguen la pauta que él marca. Y por otra, todos parecen pretender un mismo resultado musical. El propio Camarón dirá: «Pata Negra hace lo que todos andamos buscando: el flamenco rock gitano».

Y Ketama manifiesta: «Nosotros hacemos música con raíces pero fusionada con lo que sea, porque tenemos capacidad para ello».

Claro que esto de las raíces flamencas esconde otras muchas verdades y mentiras: «Ketama vive el flamenco-flamenco, lo que pasa es que la evolución de la vida, lo que estamos oyendo constantemente de música, quieras o no, se nos va metiendo en la cabeza. Nosotros hemos hecho una soleá pero lo que estamos dando a la gente es ritmo, que es lo que se busca».



Y puede ocurrir que estas hondas raíces, también profundamente escondidas, terminen desapareciendo: «Nosotros (Ketama) comprendemos a los aficionados que dicen que no hacemos flamenco porque, en realidad, creemos que se está perdiendo lo que es la raíz del flamenco un poquito».

Quizás por eso Raimundo Amador -tan emblemático entre los renovadores- llegue a exclamar con nostálgica añoranza: «A mí me gustan más los cantaores de antes, si te digo la verdad».

La fusión es como la influencia de otras músicas diferentes que siempre dejaron huella, pero llevada a cabo ahora de manera más intensa y patente. Ofrece al menos la posibilidad de una evolución positiva y no tiene que descartarse como norma. Todo depende de la medida en que se adopten los influjos. Pero no hay por qué perseguir a toda costa una renovación del flamenco, supuestamente necesaria, únicamente por esa vía. Con el alegato de la modernidad, la actualización y la puesta al día, más de uno lo que hace es, simplemente, salirse del tiesto y no dejar títere con cabeza. O ponerle al títere una monstruosa cabeza híbrida con ojos de rock, orejas de pop, boca de salsa, nariz magrebí y fachada flamenca.

Sucede también en la mayoría de los casos que estas tendencias renovadoras no representan a un flamenco que camina por vías nuevas pretendiendo evolucionar sino a «otros trenes» que discurren por las vías del flamenco. ¿Hay que cerrarse, pues, a las fusiones, repudiándolas y condenándolas a priori? No, en absoluto. Si suenan bien y están bien hechas tendrán siempre cabida. Pero convendría seguirle el rastro a Morente, por ejemplo, que evoluciona trazándose un camino, a caballo entre la tradición y la realidad que respira.

Ni se anquilosa en el inmovilismo ni va inventando «genialidades» a cada paso. Y, además, habría que plantearse algunas cuestiones fundamentales: el hecho de que, por ahí fuera, hayan metido el flamenco en su música, ¿significa que la evolución del flamenco -siempre necesaria como en todo arte- haya que hacerla metiendo en el flamenco, forzosamente, músicas foráneas?. De la fusión con otras músicas, ¿saldrá el flamenco muy beneficiado?. No parece que gane tanto mamando del jazz por mucho jazz-flamenco que se haga ahora y por muy bien que suene a veces.

Pudiera ser más bien que el jazz se alimentara del flamenco. De hecho las primeras fusiones -al decir de los expertos- las hicieron los músicos jazzistas apoyándose en temas flamencos. Tal es el caso de Lione Hampton, Miles Davis o Gil Evans. Cabría plantearse entonces si no será que los jóvenes músicos españoles, empeñados en la renovación del flamenco, estén imitando a estos otros músicos pero siguiendo un camino a la inversa. No se trataría entonces de lograr una evolución del flamenco desde dentro -como debe hacerse en todo arte- sino en una suplantación de sonido. Ocurriría entonces que la pretendida evolución se habría convertido en un cambio de rumbo -incluso de forma inconsciente- sin que el flamenco se enriqueciera precisamente yendo por ese camino. Porque no es el suyo y no puede significar ninguna evolución positiva. Y al decir esto creemos sintonizar con Paco de Lucía cuando afirma: «La fusión puede dar resultado, aunque yo no creo



en ella. En mis trabajos con Larry Coryell, John MacLaughlin o Al Dimeola, la música no era ni flamenca ni jazz; era una fusión de músicos más que de músicas».

Quizás tenga razón Xabier Rekalde cuando dice: «El error más frecuentado es el que confunde la fundición de modelos estéticos de varia procedencia con realizaciones avanzadas o de renovación».

Si se quiere evolucionar dentro del flamenco, innovar sin perder el rumbo y modernizarlo realmente, habrá que hacer lo que, al decir de Blas Vega, ha hecho Morente: «Ha tenido la valentía de romper normas para crear una nueva estética musical, de gran incidencia en las actuales líneas hacia las que tiende a ir el flamenco, aunque esto sea inaceptable para algunos puristas. Enrique, que también ha seguido fiel a sus raíces, ahondando en ellas cada día más, ha podido hacer su revolución musical y poética a base de su clasicismo».

Con respecto a las fusiones con música del Magreb o a las influencias de ésta desde antaño en el flamenco, entendemos que puede haber una confusión de base. Estimamos que la música árabe quizás no haya influido tanto en el flamenco, como algunos dicen muy a la ligera. Pretenden demostrarlo constataando las similitudes evidentes que aparecen entre ambas músicas, pero nos atreveríamos a asegurar que la semejanza no viene dada por el influjo ejercido por la música árabe sobre el flamenco, sino muy al contrario: la música magrebí ha podido asumir tonos y formas procedentes del flamenco.

Puede ocurrir como con los llamados «cantes de ida y vuelta». Todo el mundo aceptaba hasta hace poco que eran el aflamencamiento de ritmos y ecos americanos de Cuba o Argentina, por ejemplo. Pero ahora sin embargo hay quienes opinan -Miguel Espín y Romualdo Molina o José Luis Salinas, entre otros- que la guajira, la milonga o el tango fueron primero españoles, viajaron, se aclimataron y regresaron transformados, para evolucionar aún más en su versión aflamencada final.

En las fusiones puede darse el mismo caso que se da en gastronomía: si se saben combinar cosas exquisitas de Francia, de China o de la India, el resultado sabe muy bien. Sin que sea cocina francesa, china o hindú. Ni sin que se pueda decir que la cocina francesa evoluciona y se mejora asimilando influencias hindúes o chinas.

Todo lo que sea bueno en las fusiones experimentalistas y esté bien hecho sonará bien aunque, en cierto sentido, dejará de ser lo que era. Y no será ni una cosa ni otra.

El peligro no está en que exista afán por evolucionar -más peligroso sería lo contrario- o en que se experimenten tantas fusiones; a nuestro juicio el mayor peligro está en la prisa con que quiere hacerse todo. Producto de la comercialización y de los tiempos que corren, a la evolución flamenca quiere imprimírsele hoy un ritmo trepidante que nunca tuvo y que nunca le beneficiará.

Hoy se quiere todo a velocidad supersónica. De Camarón -con éxitos de resonancia mundial cuando apenas tenía treinta años- llegó a decirse que «tardó tiempo en ser admitido». Quizás los mismos que propugnan esta dinámica enloquecedora contribuyeron a que se nos muriera tan pronto.



El flamenco no puede ser ajeno a este nuevo sistema de vida, sobre todo desde que su comercialización se ha intensificado. El baile, por ejemplo, se ha convertido en algo electrizante y atlético, en especial el masculino. Cuanta más patadas se den, mejor. Y cuanto mayor sea el número de giros, de cabriolas, de serpentinas que puedan meterse por bulería, más asegurado se tiene el éxito. Es como si se tratara de vender la danza a base de revoluciones por minuto.

El dominio técnico en la guitarra se identifica con la cantidad de notas que puedan sacarse en el menor espacio de tiempo posible. La velocidad de los dedos sobre las seis cuerdas es un certificado de garantía.

Y el cante... El cante -con las honrosas excepciones de siempre- ya no se engarza, no se modula en una serie escalonada de tonos sin solución de continuidad, como hacía de forma insuperable el maestro Chacón. Ni se canta pausado, con sosiego, con lo que en el toreo se llamaría el temple y que es antesala -en los toros y en el cante- de la hondura. Cante al modo de Menese, por poner un ejemplo. Camarón empezó la carrera y el cante está bañado en prisa, que muchos estilos terminan por sonar iguales y parecen siempre el mismo y uno solo.

Además, en las nuevas tendencias del flamenco, el cantaor queda reducido a vocalista, ahogado por el sonido del grupo, eclipsado y secundario.

Antaño fue el cantaor «a palo seco». Después compartió tarea con la guitarra, ésta, hasta hace poco, siempre muy en segundo plano. Y en la actualidad se trata de un trabajo colectivo, de grupo, con interpretación coral y orquestada. El conjunto es lo que suena, muy bien incluso, pero no hay cantaor, no hay cante, no hay flamenco. Claro que en esta nuevas tendencias flamencas no sólo queda difuminado el cante, sino también el toque -diluido entre la orquesta- y el baile, que ya ni aparece.

En cambio, en el considerado flamenco puro o clásico -digámoslo así para entendernos-, cara a los tablaos y al turismo, al baile se le augura un brillante porvenir, perfilándose como soporte esencial del flamenco del futuro con primacia asegurada.

A las características que ya hemos apuntado en las nuevas tendencias, tendríamos que agregar otras que parecen generalizarse cada vez más. En primer lugar, la edulcoración. Del grito primitivo se ha pasado al eco sonoro, asequible, amable incluso. Nada de voz que duela; más bien ritmo y vibración. De «pellizco», nada; en su lugar estimulación vibrante.

Notamos también pérdida de individualidad. Todos los tratadistas coinciden en afirmar que el flamenco alcanza las altas cumbres del arte dejando atrás -abajo- la llanura folklórica, precisamente por su individualidad. La voz sola del cantaor que se yergue y se desparrama, como se desparrama y se yergue la bailaora. La tendencia hoy es inclinarse hacia el flamenco coral y orquestado con lo que se desmocha el hito y el arte se reduce a folklore.

Otra radical diferencia de las nuevas tendencias del flamenco, en comparación con el considerado puro o clásico, estriba en los instrumentos musicales que se utilizan hoy.



En el siglo XIX los puristas debieron rasgarse las vestiduras, viendo que la guitarra se incorporaba al cante. Arraigó sin embargo y ha sido durante más de un siglo instrumento insustituible, indiscutible y casi único. Determinados estilos menores y regionales, con marcada inclinación al folklorismo, utilizaron también otros instrumentos: castañuelas, sonajas, pandereta, caña rociera, violín...

Cuando el cante llega al teatro se empareja frecuentemente con el piano - otro motivo para el escándalo- y se inicia así la orquestación del cante, hecho hasta entonces desconocido.

En la década de los 50, con el resurgimiento de la pureza, el piano cae en desgracia y su utilización queda limitada al «cuplet» y la canción aflamencada.

Sin embargo otros instrumentos van incorporándose como elementos de acompañamiento: el violín, el contrabajo, el violonchelo, la flauta... Y no precisamente con cantaores modernizantes, desvirtuadores de la pureza sino, por ejemplo, con alguien tan poco sospechoso de todo esto como José Menese («Andalucía: 40 años»).

Posteriormente, con la aparición de las nuevas tendencias renovadoras, el aluvión de instrumentos, hasta entonces insólitos, es enorme. Se han cambiado los fundamentos. Al «quejío» ha venido a sustituirle la vibración. O el «swing», que también se dice. Y el llanto o la cascabelera risa de la guitarra ya no suenan. Ahora priva el sonido plural del grupo y el conjunto heterodoxo de los nuevos instrumentos de las fusiones: el saxo, el clarinete, la batería, los teclados, la guitarra eléctrica y la variada gama de la percusión (bongo, cajón andino, tabla hindú...). Alguno quizás sueña con hacer flamenco por ese camino a bombo y platillo.

Finalmente otra modificación total es la manera de escuchar. Los cabales reclamaban para sí la exclusividad del cante y reducían su espacio expresivo. «El cante en el cuarto», que decían. En privado y sólo para unos cuantos. De haberse querido perpetuar así hoy estaría perdido. Afortunadamente apareció el disco, aunque fuera denostado en sus comienzos. Se han necesitado años para que se le acepte entre los aficionados, como una forma válida y posible de oír buen cante.

Hoy hemos pasado al extremo opuesto: la complejidad de aparatos a la hora de grabar, hace que se consiga en el disco una perfección imposible de lograr en una audición en vivo, por decirlo al estilo actual.

Pero los tiempos han cambiado. Si inconcebible resulta situar a Silverio cantando en el Palacio de los Deportes, más difícil resulta todavía imaginarse a Pata Negra o a Ketama tocando en un reservado de Los Gabrieles.

¿Es bueno el flamenco de hoy?. Como en todos los tiempos, hay gente buena y otra menos buena. Pero es indudable que hay más cultura musical que nunca y que muchos artistas se preparan muchísimo mejor que en otras épocas.

Y lo que hay, por encima de todo, es confusión y desorden. Se le llama flamenco a demasiadas cosas que no lo son.

El flamenco no ha sido nunca un arte musical popular, en el sentido de tener una amplia difusión entre la gente. Le ha interesado siempre sólo a una



minoría. El flamenco, en una palabra, no se vendía. Pero ahora, con los nuevos métodos de comercialización y con la aparición de las fusiones, su radio de acción se ha ensanchado y llega a muchos sitios. Naturalmente lo que llega no es la soleá ni la seguiriya (que no llegarán nunca, ni falta que hace) sino el soniquete flamenquizado, musicalmente bien hecho, acústicamente conseguido que prende, atrae y engancha. La juventud se mueve a gusto (en todos los sentidos) con este rumbo nuevo. Con el rumbo de los tangos y las rumbas. Con la salsa flamenca salerosa. Con la vibración penetrante del gitano rockero. Con el ritmo agitanado de cualquier procedencia. Y con la bulería nueva, Que tampoco es tan nueva, porque desde siempre se ha dicho que en la bulería cabía todo.

Esto sí es popular; esto sí llega a mucha gente y a muchos sitios; esto sí se vende. Y no tenemos nada en contra de ello. Suele sonar muy bien y alegra los sentidos. Es música, sin duda, tiene muchos valores y cumple su objetivo. Pero no se deben confundir las cosas: flamenco, no es.

Pongamos un ejemplo para mejor entendernos: con un ordenador se pueden conseguir combinaciones plásticas admirables. No pueden rechazarse como tales, porque son espléndidas, pero nunca diríamos que eso es pintura o pintor quien las consigue.

Las cosas son lo que son y cada una, en su ámbito, puede ser buena; pero por grande que sea su calidad nunca alcanzará la cualidad de otra. Las cualidades no se transmutan.

¿En qué va a quedar el flamenco de nuestros días?. Por un lado el que se mueve y se siga moviendo por sus cauces naturales, sobrevivirá. Por varias razones: porque su propio valor intrínseco no puede desaparecer nunca; porque ha atravesado crisis más agudas y las ha superado y porque hoy cuenta con unas estructuras culturales, socio-políticas y administrativas de apoyo, como no ha tenido nunca. Existe incluso el proyecto de llevarlo a los Conservatorios.

Este flamenco -es decir, el flamenco- subsistirá. Ojalá acierte Antonio Gala cuando afirma: «El flamenco, a pesar de los riesgos, sigue permanentemente puro, porque el misterio se protege a sí mismo. Yo no temo por la supervivencia del flamenco; siempre habrá una voz pura, siempre».

Por otro lado están todas las nuevas tendencias de flamenco-fusión. Aquí el porvenir es más incierto. Ahora está muy de moda, pero con las modas ya sabemos lo que ocurre: unas quedan, otras pasan, muchas vuelven... Es indudable que arraigo tiene y que ofrece innumerables atractivos. Pero tenemos la sospecha - y no somos los únicos- de que de este flamenco no va a quedar apenas nada y que, con el tiempo, lo que sí habrá será rock-flamenco, pop-flamenco, jazz-flamenco, salsa-flamenca... Todos ellos evolucionados y enriquecidos. Porque, como ya hemos dicho, vemos más al flamenco como fuente donde otros beben que a la inversa.



POESÍA

FIESTA DE BODAS

JUAN DE LA PLATA.

A mi hija Conchita, recordando la suya.

Es como un rebrinco, una alucinación.
Un estruendo de palmas y jaleos.
Un quiebro al duende y a la muerte,
Un revuelo de ángeles bailaores.

El compás del corazón frente a frente
con el ritmo y la armonía del aire y de los geranios,
con el percal de los delantales y el eco de los gritos,
el garbo azabache de los moños con flores
y el caracoleo de los brazos de canela en rama.

Eclosión de la estética y jubileo del arte,
la fiesta tiene su tálamo, entre jazmines y limoneros,
viejos cantes de alboreás y bulerías,
corros de mozas y de viejas sarmentosas,
lluvia de dulces almendras y verdes toronjas de calabaza.

¡Arriba la novia, el pañuelo y el coral de la novia!

Bajo el palio de los altos emparrados,
la honra y la gala de la novia se la llevan en volandas,
a hombros de su alegría, los gitanos.

(Del libro en preparación, «Cantando para adentro»).



PAGINAS DE INFORMACION

ACTOS CULTURALES

75 ANIVERSARIO DEL CONCURSO DE GRANADA.

La Universidad de Granada celebró en febrero el 75 aniversario del concurso de cante jondo, organizado por Falla y García Lorca, en 1922.

Intervinieron con sendas conferencias los profesores Antonio Gallego Morell, que disertó sobre «El concurso de cante jondo: Manuel de Falla y Federico García Lorca»; Alfredo Arrebola, sobre «Poetas españoles en Cante Jondo» y José Mondejar Cumpian, sobre «La lengua del cante flamenco».

El ciclo estuvo organizado por la Cátedra Federico García Lorca, el Secretariado de Extensión Universitaria y el Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Enseñanzas Propias.

Lamentamos que en los programas de este evento que debió resultar magnífico, en vez de la palabra *jondo*, figura erróneamente *hondo*, término que sabemos nunca emplearon, en sus escritos, al menos, ni el maestro Falla, ni el poeta granadino.

ANTROPOLOGÍA DEL FLAMENCO EN LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA.

En el 49 curso de estudios hispánicos de la Universidad de Málaga, co-

rrespondiente a los cursos de español para extranjeros, que cada año se imparten en la misma, hubo un ciclo dedicado a la antropología cultural del flamenco, a cargo del profesor Alfredo Arrebola, desarrollado en los meses de octubre de 1996, enero y mayo de 1997.

A este curso asistieron treinta alumnos de diversos países y el mismo despertó gran interés por los temas tratados: la cultura andaluza, a través del flamenco; moriscos, judíos y gitanos, en la historia flamenca; aspectos históricos y musicales del cante; el flamenco en la poesía hispanoamericana; similitud entre cante y toros; folklore: diacronía y sincronía, proyección del folklore en el flamenco; análisis histórico-filosófico del flamenco; estructura histórica y musical de los estilos; folklore: ferias, romerías y religiosidad popular andaluza y el contenido y la estructura métrica de las coplas flamencas.

EL FLAMENCO EN LA LITERATURA Y EN LAS ARTES PLÁSTICAS.

En el Aula de Flamencología de la misma Universidad malacitana entre los meses de enero a mayo, tuvo lugar un curso sobre «El flamenco en la literatura y las artes plásticas», en el que intervinieron como ponentes, Carlos Benítez Villodres, disertando sobre «Poética y flamenco en la poesía hispanoamericana»; José Ramón Zapata, sobre «La



música judeo-arábigo andalusí y el flamenco»; Eusebio Rioja, sobre «Flamenco y música clásica en la vida y obra de Julián Arcas»; Antonio Urbaneja, sobre «El flamenco en los escritores malagueños» y Gonzalo Rojo Guerrero, sobre «El flamenco en los escritores extranjeros y en la Universidad».

La dirección del curso estuvo a cargo del profesor Alfredo Arrebola, director, a su vez, del Aula de Flamencología de la Universidad de Málaga y colaborador de esta revista; ilustrando las ponencias los cantaores Antonio de Canillas, Isabel Soto, Andrés Lozano, Niño del la Ribera y Luis Heredia «El Polaco», que actuaron acompañados por el guitarrista Martín Perea.

VI JORNADAS FLAMENCAS DEL REAL CLUB MEDITERRÁNEO.

También, en Málaga, a lo largo de los meses de enero-abril del presente año, se celebraron las VI Jornadas Flamencas que organiza el Real Club Mediterráneo, sobre la temática general de «Aspectos históricos, literarios y musicales de los estilos flamencos», interviniendo en las mismas Rafael Silva Martínez, Antonio Urbaneja, Diego Ceano González y Pablo Franco, con los cantes de Rafael Silva, Rocío Alcalá, Antonio de Canillas y David Pino, todos ellos acompañados por el guitarrista Martín Perea; bajo la dirección técnica de Guillermo Jiménez Smerdou y la artística de Alfredo Arrebola.

I JORNADAS DE ESTUDIOS FLAMENCOS.

En Málaga, igualmente, se celebraron del 10 al 14 de febrero del presente año, las Primeras Jornadas de Estudios Flamencos, continuación de las céle-

bres Semanas de Estudios Flamencos, celebradas en dicha capital andaluza, entre las décadas de los años sesenta y setenta, con resonancia nacional.

En esta primera cita de las recuperadas semanas -ahora con el nombre de Jornadas- que organizó el área de cultura y educación de la Diputación de Málaga, con la colaboración de otros estamentos y de la peña «Juan Breva», la conferencia inaugural estuvo a cargo del poeta Antonio Gala; interviniendo en un seminario matinal los investigadores José Luque Navajas, Antonio Mata Gómez, Manuel Martín Martín, Emilio Jiménez Díaz, Manuel Ríos Ruiz, José Blas Vega, Alfredo Arrebola, Aurelio Gurrea, Manuel López Rodríguez, Gonzalo Rojo, Fernando Las-tra y Francisco González Ramírez.

En el ciclo de conferencia, intervinieron los flamencólogos Antonio Murciano, sobre el cante y poesía de Pastora Pavón, «Niña de los Peines» y Juan de la Plata, director de la Cátedra de Flamencología y de esta revista, quien disertaría sobre «Orígenes de la literatura flamenca». Sobre «La mujer en el baile flamenco», hablaría Inmaculada Aguilar Belmonte, licenciada en Filosofía y Letras y profesora de baile del Conservatorio Superior de Música de Córdoba.

En una fiesta de gala, en el Teatro Municipal Miguel de Cervantes, con actuación de diversos artistas flamencos, se le hizo entrega de la medalla de oro de estas jornadas al cantaor cordobés, Antonio Fernández «Fosforito», director honorario de la Cátedra de Flamencología de Jerez. Las conferencias también estuvieron ilustradas por cantaores locales.

EL FLAMENCO Y LOS POETAS ANDALUCES DE HOY, EN EL C.A.F.

El día 22 de mayo próximo pasado quedaron inauguradas las sesiones del



ciclo «El flamenco y los poetas andaluces de hoy», organizado por el Centro Andaluz de Flamenco (CAF), en su sede oficial del Palacio Pemartín, de Jerez de la Frontera.

La primera intervención, estuvo a cargo de nuestro director, el poeta Juan de la Plata, quien dio lectura a una selección de poemas y cantares, contenidos en sus libros «Memoria Jonda» y «Cantando para adentro». Este primer recital poético, tuvo una segunda parte, en la que actuó el cantaor jerezano Juan Junquera, acompañado a la guitarra por Antonio Jero.

El jueves 29 de mayo, bajo el epígrafe de «Albariza atlántica», intervino leyendo poemas de su extensa obra poética, la jerezana Pilar Paz Pasamar, residente en Cádiz; cantando luego María de Juana, acompañada por el guitarrista «El Carbonero».

Este ciclo prosigue durante los cuatro jueves del mes de junio, fecha en la que aparece este número de la REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA, con los recitales poéticos de los poetas Antonio Murciaño, Rafael Lorente, Emilio Jiménez Díaz y José Luis Rodríguez Ojeda; ilustrando dichas intervenciones los cantaores Manuel Pajuelo «El Piconero de Arcos», con la guitarra de Miguel Chamizo; Juan de Catalina, acompañado por Diego Moreno; Joaquín el Zambo, con el guitarrista Fernando Moreno y «Parrondo», con Manolo Herrera.

CURSOS DE GUITARRA Y BAILE

FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA GUITARRA, EN CORDOBA.

Del 4 al 18 de julio de 1997 se habrá de celebrar en Córdoba, el Festival In-

ternacional de la Guitarra, a base de cursos, seminarios y jornadas de estudio.

En los primeros, habrán de intervenir Paco Peña, Eliot Fisk, Paco Serrano, Leo Brouwer, José Luis Romanillos, Manuel Barrueco, Inmaculada Aguilar, Antonio Canales, Manolo Sanlúcar, Pepe Romero, Enrique de Melchor, Blanca del Rey, José María Gallardo, El Merengue de Córdoba, Sabas de Hoces, Rafael Riqueni y John Griffiths.

En los seminarios, Ángel Girardino, Paco Peña y Elio Fisk, Ana Vega Toscano y Manuel Abella. Y en las jornadas de estudio sobre historia de la guitarra, coordinadas por Eusebio Rioja, intervendrá, así mismo, Carlos González, Michael Christoforidis, Amalia y José Enrique Ramírez y Carmen García Matos. Se presentará, el último día, el volumen octavo de «La guitarra en la historia», con las conclusiones de las anteriores jornadas de estudio.

CURSOS DE BAILE FLAMENCO EN JEREZ.

Del 11 al 16 de agosto, habrá un curso de baile flamenco, en el Centro de Baile «La Unión», de Jerez de la Frontera, con la colaboración de la Escuela de Baile.

Los profesores serán Adrián Galía, María Luisa Serrano «La Chiqui», Victoria Ramos y Nuria García, a niveles de elemental, principiante, medio, superior y profesional. Habrá también un curso de bulerías, suplementario.

Información: Urbanización Puertas del Sur. Las Quintas, núm. 35. 11408 Jerez de la Frontera (Cádiz).

Por otra parte la Escuela de Baile Flamenco «Angelita Gómez» de Jerez, celebrará su 3er. Curso de Baile Flamenco, con la colaboración del C.A.F. y en la sede de éste, Palacio Pemartín,



del 18 al 29 de agosto próximo, a cargo de Antonio «El Pipa» y María del Mar Moreno, que enseñarán coreografía y técnicas de las seguriyas y bulerías; y tientos, tangos y bulerías, respectivamente, a nivel medio. Para principiantes Angelita Gómez, iniciará al baile por bulerías. Para más información: «Calle del Flamenco». Telf. y Fax: (956) 34 01 39, o escribiendo a la propia Escuela de Angelita Gómez: Porvera, 22. 11403 Jerez de la Frontera (Cádiz).

FESTIVALES DE FLAMENCO

PRIMER FESTIVAL DE JEREZ.

En el Teatro Villamarta de Jerez de la Frontera se celebró, en el pasado mes de abril, el Festival de Jerez, que comprendía la actuación del guitarrista Vicente Amigo, con la Orquesta de Córdoba; la Compañía Andaluza de Danza; «Danza XXI: Muestra coreográfica» del Nuevo Ballet Español, con Adrián Galía y Rosa María Grau, con su compañía de danza española; los espectáculos «Por aquí te quiero ver», de Manuel Soler, y «Vivencias» de Antonio el Pipa -lo mejor de todo el festival-; el teatro «La Cuadra», con «Carmen», ópera andaluza de cornetas y tambores, y los ballets de Blanca del Rey, con «Pasión flamenca»; Carmen Cortés, con «Yerma»; Antonio Canales, con «Gitano» y la Compañía de Danza de Mario Maya, con su titular ya en franca retirada de los escenarios, dejando el paso a nuevas figuras, salidas de su estudio.

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS DEL FESTIVAL.

En un programa concertado entre la Federación de Peñas de Jerez y el Fes-

tival del «Villamarta», se celebró el viernes 25 de abril una serie de actuaciones, en varias peñas flamencas y un traspase por bulerías, en la Real Bodega de la Concha, de González Byass.

Igualmente, el Centro Andaluz de Flamenco organizó, paralelamente al Festival, unas clases magistrales de baile, a cargo de «Manolete», Angelita Gómez y Carmen Cortés, así como conferencias de Ángel Álvarez Caballero, Manuel Ríos Ruiz y José Manuel Gamboa.

También el C.A.F. celebró una serie de «conciertos para cabaletas», con los jóvenes guitarristas Manuel Herrera, Diego del Morao y José J. Pantoja; de Susana Weich-Shahak, sobre «La música sefardí», de José Manuel Fraile y Eliseo Parra, sobre «La música tradicional española» y concierto-conferencia del pianista flamenco José Romero; así como una preciosa exposición de fotografías flamencas de Paco Ruiz. Anteriormente, y fuera de este ciclo, en vísperas de Semana Santa, el C.A.F. celebró un concierto de saetas, a cargo de la Escuela de Saetas de Marchena, que fue todo un éxito.

AULA UNIVERSITARIA DE FLAMENCO DE LA FACULTAD DE DERECHO DE JEREZ.

Con la colaboración del Vicerrectorado de Extensión Universitaria y el Centro Andaluz de Flamenco, durante el curso 1996/97, el Aula Universitaria de Flamenco de la Facultad de Derecho de la Universidad de Cádiz, en Jerez de la Frontera, dedicó un ciclo de conferencias ilustradas al «estado actual del cante y las comarcas cantaoras».

La primera conferencia, el 29 de noviembre de 1996, la desarrollaría el catedrático, Juan Manuel Suárez Japón,



sobre «El canto gitano-andaluz, entre la autenticidad y el comercio»; la segunda, el 11 de diciembre de 1996, estuvo a cargo de Rafael Fernández Suárez, hablando sobre «El acento del canto y lo flamenco». Sobre la comarca cantaora de Jerez, hablaría el poeta y flamencólogo, Manuel Ríos Ruiz, en el mes de enero de 1997; en febrero, lo haría el crítico Manuel Martín Martín, sobre la comarca cantaora sevillana y quedó pendiente la charla del portuense Luis Suárez Ávila, dedicada a «Los Puertos y Cádiz».

Las cuatro conferencias pronunciadas estuvieron ilustradas por el cantaor Manuel Moneo, con Luis Moneo, a la guitarra; Fernando Terremoto, acompañado por Juan Parrilla; el canto de José Mercé con la guitarra de Moraíto y el canto de Manuel Mairena, con el toque de Niño Carrión.

I CURSO Y FESTIVAL INTERNACIONAL DE FLAMENCOLOGÍA, EN MADRID.

Organizado por el Círculo de Bellas Artes de la capital de España, y dividido en tres ciclos, celebrados en noviembre de 1996; y en marzo y junio de 1997, respectivamente; tuvo lugar en Madrid, el I Curso y Festival Internacional de Flamencología (teoría y práctica), dedicado al músico gaditano Manuel de Falla, en su cincuentenario.

Este curso/festival abarcó una amplia programación de conferencias, conciertos, seminarios, talleres, concursos y exposiciones, en el que intervinieron, entre otros, los conferenciantes José Blas Vega, Luis Jiménez Martos, José Jaén Ruiz, Eugenio Cobo y Luis Quesada; artistas de la categoría de María Vargas, José Mercé, Rancapino, El Chaquetón, Javier Barón, Paco

Cepero y Moraito, y otros artistas e intelectuales del mundo flamenco.

El importante evento, dirigido por el poeta y flamencólogo jerezano, Manuel Ríos Ruiz, se clausuró con la entrega de los premios Copa Teatro Pavón a las nuevas figuras del flamenco, Antonio el Pipa, bailaor; Curro Piñana, cantaor y el guitarrista José Luis Montón; acto que tuvo lugar el 6 de junio, con una segunda parte, en la que actuaron los cantaores María Vargas y Chaquetón, acompañados a la guitarra por «El Mami». Previamente, se presentó el libro de Eugenio Cobo, «El flamenco en los escritores de la Restauración».

Finalmente, el sábado, día 7 de junio, hubo una mesa redonda sobre la Cátedra de Flamencología de Jerez, con intervenciones de los flamencólogos Manuel López Rodríguez, Félix Grande y Antonio Hernández, celebrándose por la noche un concierto-homenaje a Juan de la Plata -director de nuestra Cátedra y revista-, que fue ofrecido por el poeta y flamencólogo José María Velázquez-Gaztelu, dando un recital magistral de cantes el cantaor Chano Lobato, acompañado a la guitarra por Enrique de Melchor.

CONVOCATORIAS

PREMIO DE ENSAYO «GONZÁLEZ CLIMENT».

En su quinta edición, ha sido convocado el premio de ensayo, «González Climent», que patrocina el cantaor Luis de Córdoba, por la Fundación Gresol Cultural, en convenio con la Diputación de Barcelona y la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas.

El tema de las obras versará sobre flamenco, en cualquiera de sus facetas,



con un mínimo de sesenta y un máximo de cien folios, originales e inéditos; debiéndose presentar cinco ejemplares de cada trabajo, sin nombre ni firma del autor. En la cubierta, se consignará el título del ensayo y un lema, adjuntándose sobre cerrado con el lema, en el exterior, y conteniendo la filiación completa del autor y cuantos datos biográficos considere éste oportunos.

Los envíos han de hacerse a Fundación Gresol Cultural, calle Mossén Andreu, 15 - 08940 Cornellá de Llobregat (Barcelona): antes del día 18 de octubre de 1997.

Habrà un solo premio de doscientas mil pesetas, más la edición de la obra premiada, y la entrega se hará en acto público, expresamente convocado al efecto. «Aquí + Multimedia, editará la obra premiada, estando la primera edición exenta de derechos de autor.

El jurado nombrado al efecto, compuesto por personalidades de las letras y del flamenco, podrá declarar desierto el premio; pudiendo proponer hasta dos accésits, sin dotación alguna, pero con derecho a ser publicados por la citada editorial.

Las dos últimas ediciones de este premio, recayeron en Daniel Pineda Novo (1995), por su obra «Juana la Macarrona y el baile en los Cafés Cantantes», y en Eugenio Cobo (1996), por su obra «El flamenco en los escritores de la Restauración (1876-1890)».

LIBROS RECIBIDOS

«ANTOLOGÍA» DE ASENSIO SÁEZ.

Precioso libro éste, hermosamente escrito e ilustrado por su autor, que nos ofrece una brillante antología de sus mejores trabajos literarios, en prosa y

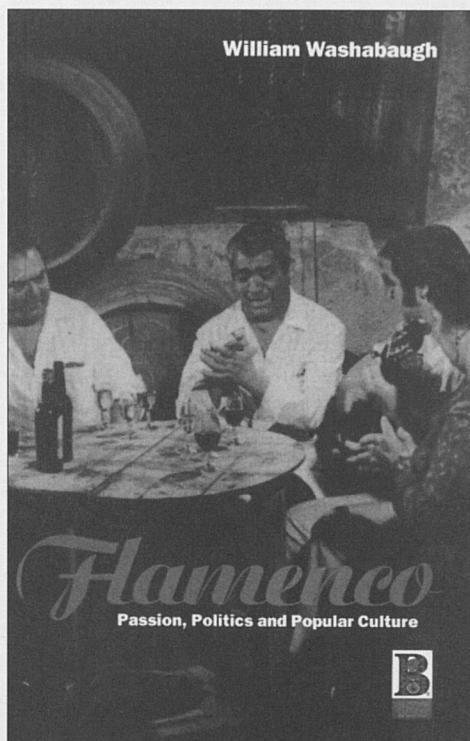
verso, a través de artículos, ensayos, cuentos, novela corta, breverías y, sobre todo, poesía, buena parte de ella dedicada al tema flamenco y al villancico.

Como bien se dijo, en unas jornadas literarias, celebradas en diciembre de 1996, en Cartagena, Asensio Sáez, es un escritor que pinta y, al mismo tiempo, un pintor que escribe. Y, en ambos casos, ¡de qué manera!. En todo caso, un artista de cuerpo entero, conocedor como pocos del cante de su tierra, el cante de las minas. La ilustraciones de este libro antológico -empezando por la portada- definen, mejor que nadie, el espíritu de este autor y su obra, realmente importante por todos conceptos.

«FLAMENCO» DE WILLIAM WASHABAUGH.

«Pasión, política y cultura popular», viene a ser el subtítulo de este trabajo de William Washabaugh, profesor de antropología de la universidad estadounidense de Wisconsin-Milwaukee, publicado a finales de 1996, donde se estudia, principalmente, la evolución del flamenco, en la época del franquismo y el llamado nacional-flamenquismo, así como la serie televisiva «Rito y geografía del Cante», presentada en T.V.E. por el poeta José María Velázquez-Gaztelu, que se emitió a principio de la década de los años setenta.

Este libro, editado por Berg Publishers, Oxford/Washington, D.C. está ilustrado con fotogramas de la serie de T.V.E. y viene a ofrecer una visión muy particular sobre el flamenco de una época muy concreta, especialmente a través de la mencionada producción documental televisiva, que tanto impacto causara en su momento.



UNA BIOGRAFÍA DEL «NIÑO DE UTRERA».

Escrita por Antonio Domínguez Rubio y con el subtítulo de «Aquel hombre del sombrero de ala ancha», hemos recibido, a través de la Biblioteca Municipal de Jerez, la completísima biografía del que fuera popular cantaor utrerano, Juan Mendoza Domínguez, más conocido por «Niño de Utrera», quién cantó junto a Manuel Torre y Pastora Pavón «Niña de los Peines», actuando en espectáculos encabezados por Conchita Piquer y otros grandes de su época.

El «Niño de Utrera» trabajó en el teatro, en la televisión hispanoamericana y en el cine, en el que llegó a protagonizar, junto a Estrellita Castro, la película «Rosario la Cortijera». Grabó 480 títulos, entre los que destacan cantes por

casi todos los estilos, además de pasodobles, zambras, pregones y otros sones. Una extensa discografía que hubiera valido la pena estudiar en este libro, fundamental para conocer esta casi desconocida figura flamenca, nacida en Utrera, en 1907, y fallecida en Valparaíso (Chile), el 12 de octubre de 1964, cuando encabezaba su espectáculo «Romería», junto a su compañera Trini Morén, en el transcurso de un ensayo, en el Teatro Real. Sus restos mortales, descansan en Utrera, desde el 20 de mayo de 1995.

HISTORIA DEL POTAJE DE UTRERA.

En otro libro, Manuel Peña Narváez nos cuenta los cuarenta años del festival flamenco «Potaje Gitano de Utrera», que él conoce como nadie, como maestro de ceremonias del mismo. Una historia nacida al calor de la Hermandad de Penitencia del Stmo. Cristo de la Buena Muerte y Ntra. Sra. de la Esperanza, más conocida como la de «Los Gitanos», y tras su primera salida procesional, en 1957. Según Salvador de Quinta, ilustre periodista utrerano, en el prólogo de este magnífico trabajo, su autor Manuel Peña Narváez ha escrito la historia del «Potaje» «con conocimiento de causa, con autoridad y sabiendo lo que se trae entre manos... Nadie como él, nadie más idóneo que él, a la hora de hablar de tres cosas que lleva en los mismísimos hondones del alma: Utrera, el cante y el «Potaje».

Por lo tanto, ya queda dicho todo, acerca del autor de este libro que ha escrito la historia de los primeros 40 años del «Potaje Gitano de Utrera», como debe escribirse la historia. Con todos los datos extraídos de las vivencias archivadas en su propia memoria, -



ya que él ha sido, durante ese casi medio siglo testigo de excepción- con programas, recuerdos y fotos a la mano. Una historia que merecía ser publicada y conocida, porque el «Potaje» fue el primer festival que se hizo en la Andalucía flamenca de los años cincuenta, un año después de que naciera el Concurso Nacional de Córdoba y un año antes de que se creara, en Jerez, la Cátedra de Flamencología.



DISCOS

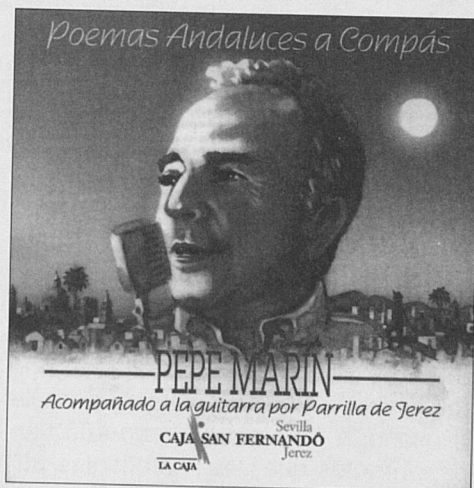
EDICIONES DE LA CAJA SAN FERNANDO DE SEVILLA Y JEREZ.

Dos compactos ha editado Caja San Fernando, de Sevilla y Jerez, en los últimos meses: el volumen 14 de su colección discográfica, «Así canta nuestra tierra en Navidad», con interpretaciones de su propio coro, a base de villancicos populares y fiestas de Nochebuena por

bulerías, y otro volumen, titulado «Poemas andaluces a compás», interpretado por el crítico de flamenco, actor y rapsoda, Pepe Marín, hombre de teatro y radio, que dice el verso como nadie, con una voz grave, redonda y pastosa de las que dejan poso.

Este gran recitador declama «Profesía», de Rafael de León; «El Piyayo», de José Carlos de Luna; «Feria de Abril en Jerez», de José María Pemán; las chufillas de «El Niño de la Palma», de Rafael Alberti; «Tus cinco toritos negros», de Manuel Benítez Carrasco; otros dos poemas de este mismo autor: «Uno, dos y tres» y «Tengo el caballo a la puerta»; «Paseo por Málaga», de José López Ruiz; «Penas y alegrías del amor», de Rafael de León; y «El Parque de María Luisa», de Juan Antonio Cavestany.

Todo ello, con fondos de guitarra del maestro Parrilla de Jerez y algunos apuntes de canto, a cargo de Melchora Ortega y Antonio Fajardo, en determinados poemas. Con este disco son ya varios los que tiene grabados, con versos muy conocidos, dichos con verdadera maestría, este formidable actor y declamador, que se llama Pepe Marín, miembro por otra parte de la Cátedra de Flamencología.





«TRIANA PURA» LA CAVA DE LOS GITANOS.

Este compacto, con el sello discográfico «Flamenco de arte», hecho en Sevilla, esta grabado en vivo con las guitarras de Pedro Peña y Ramón Amorador, bajo la dirección y producción musical de Tere Peña, quien nos dice en el folleto de la carátula que este grupo lleva catorce años actuando, sin haber tenido nunca la oportunidad de grabar un disco. «Han tenido que esperar -nos dice- más de sesenta años, para hacer realidad esta gran ilusión». Sus voces, mientras tanto, se han hecho viejas, como sus intérpretes, y con el tiempo han adquirido solera y esa sabiduría innata de los que ya están de vuelta de todo y solo aspiran a pasar un buen rato y a que lo pasen sus amigos.

El disco lo componen bulerías, tangos, fandangos y chufllillas de Triana, interpretados por las voces con sabor añejo de José Moreno Moreno, «Herejía» (60 años); Francisco Moreno Moreno «Curro» (65 años); Esperanza García Puro «Esperanza la de Maera» (75 años); Encarnación Carrasco Morales «La Perla» (64 años); Juan Manuel García Moreno «El Coco» (65 años); y Pastora Cruz Moreno «La del Pati» (74 años). Un sexteto flamenco, con su indudable encanto para la gracia y la alegría de la fiesta flamenca.

EL NIÑO DE MARCHENA. PRIMERAS GRABACIONES.

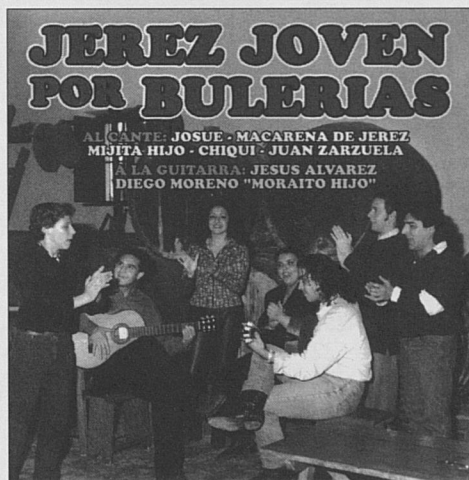
A los veinte años del fallecimiento del singular artista del canto flamenco andaluz, Pepe Marchena, la Diputación de Sevilla ha tenido el buen acuerdo de recoger, en un disco compacto, un total de veintidós cantes de sus primeras grabaciones en discos de pizarra.

Esta antología póstuma del Niño de Marchena, incluye seguiriyas, recuperadas de cuatro registros; dos bulerías por soleá; cuatro registros de soleares; cuatro granaínas; dos fandangos; una cartagenera; la caña; guajira; caracoles y taranta.

«JEREZ JOVEN POR BULERÍAS».

Un grupo de jóvenes cantaos jerezanos protagonizan este disco eminentemente festero, en el que además de bulerías incluyen alegrías, tangos y soleares por bulería.

El mayor de estos cantaos, tiene 24 años y el más joven 16, siendo todos ellos muy buenos conocedores del canto y el baile de su tierra. Sus nombres: Macarena de Jerez, Alfonso Carpio «El Mijita»: Juan A. Zarzuela «El Zarzuela», Milagros de los Reyes «Chiqui» y José Gálvez. Les acompañan a la guitarra, Jesús Álvarez y Diego Moreno «Moraito Hijo», también de la joven cantera flamenca jerezana.



«BULERÍAS EN COMPÁS DE ORIGEN».

El último disco compacto que hemos recibido ha sido «Bulerías en compás



de origen», producido por Manuel Morao/Gitanos de Jerez, S. L. y dirigido por dicho guitarrista, con el que se pretende revalorizar la bulería clásica jerezana, que cantan en este registro sonoro voces no profesionales, como las de

María Monje, Chico Pacote, Macarena Moneo, Juan Junquera, Joaquín el Zambó, Carmen la Cantarota y Antonio el Monea, representando a los dos barrios flamencos de Jerez, Santiago y La Plazuela. La guitarra es la de Diego Amaya.

BORDON.



VIGESIMO ANIVERSARIO DE LA 1ª ASAMBLEA DE PEÑAS, EN JEREZ

En el pasado mes de marzo, se ha conmemorado el vigésimo aniversario de la celebración, en Jerez de la Frontera, de la primera Asamblea Nacional de Peñas Flamencas, reunidas por la Cátedra de Flamencología, en sus propios locales y en las bodegas de González Byass, los días 11 y 12 de marzo de 1977.

De aquella histórica asamblea, en la que participaron más de treinta peñistas, representando a un total de quince peñas de distintos puntos de la geografía española, salieron los acuerdos de agruparse en federaciones locales, provinciales y regionales, hasta llegar al objetivo ideal de constituir una Federación Nacional de Entidades Flamencas, independizándose así, por completo, del entonces existente Patronato Nacional de Arte Flamenco.

Entre los inmediatos proyectos de la Cátedra de Flamencología, existe la posibilidad de tratar de reunir de nuevo, en Jerez, y en las bodegas de González Byass, a las quince peñas de hace veinte años y a cuantas otras quieran unirse a la fiesta conmemorativa que se piensa organizar, con la colaboración de la citada firma bodeguera.

En la foto del Archivo de la Cátedra, los asambleístas posaron para la posteridad, en la Real Bodega "La Concha" de González Byass. Entre ellos, vemos amigos como Manolo Centeno y Pepe Cruz presidentes entonces de la peña "Torres-Macarena", de Sevilla, y de la peña de Jaén, respectivamente, hoy tristemente desaparecidos y tan recordados, siempre, por su buen hacer, como ejemplares aficionados y grandes entendidos del flamenco.



CONVOCATORIA DE LOS PREMIOS NACIONALES DE LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Después de diez años sin concederlos, la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces de la Universidad de Cádiz, con sede en Jerez de la Frontera, vuelve a convocar sus prestigiosos Premios Nacionales de Flamenco, en los apartados de mejor labor en Cante, Baile, Guitarra, Maestría, Enseñanza, Disco, Peñas Flamencas, Programas de Radio y T.V., Periodismo, Investigación, Literatura y Poesía Flamenca, Bellas Artes, Fotografía, etc.

A estos efectos, se convoca a las entidades flamencas españolas, en general, a que colaboren en la adjudicación de los mismos, enviando cuantas candidaturas crean necesarias, las cuales serán estudiadas por un Comité Calificador, que seleccionará las más propuestas, pasándolas luego a la Comisión de los Premios de la Cátedra que las pondrá a disposición del Jurado que nombre, en su día, entre miembros de la propia institución, al objeto de que éste pueda otorgar el fallo correspondiente con el mayor consenso posible.

Las candidaturas a estos Premios Nacionales deben enviarse a la Comisión de Premios de la Cátedra de Flamencología. Apartado de Correos, 246 - 11408 Jerez de la Frontera (Cádiz), antes del día 1º de agosto de 1997. El fallo del jurado será dado a conocer, a través de los distintos medios de difusión, a principios del mes de septiembre; entregándose posteriormente los premios, en un solemne acto a celebrar en la Real Bodega de la Concha, de González Byass, sponsor oficial de las citadas distinciones, coincidiendo con el 39 aniversario de la creación de la Cátedra de Flamencología.

Para las votaciones, el Jurado se atenderá en todo al Reglamento actualizado de los citados Premios, que se vienen concediendo desde el año 1963, sin dotación económica alguna y que, únicamente, consisten en un trofeo y diploma honorífico, para cada galardonado.

En ediciones anteriores, aparte peñas, escritores, periodistas e investigadores galardonados, los Premios Nacionales de la Cátedra de Flamencología se concedieron, entre otros, a artistas de la categoría y renombre de Antonio Mairena, Aurelio Sellé, Manolo Vargas, Fosforito, Terremoto de Jerez, Chocolate, Menese, Camarón de la Isla, Rosa Durán, Faico, Merche Esmeralda, Matilde Coral, Manuela Vargas, Sabicas, Melchor de Marchena, Paco de Lucía, Manuel Cano, Diego del Gastor, Serranito, Paco Cepero, Pedro Bacán, etc., etc.

A partir de este año, estos premios tendrán una concesión bianual, gracias al patrocinio de los mismos por la firma bodeguera González Byass y la marca de su vino emblemático, el «Tío Pepe», sponsor oficial de dichos galardones.